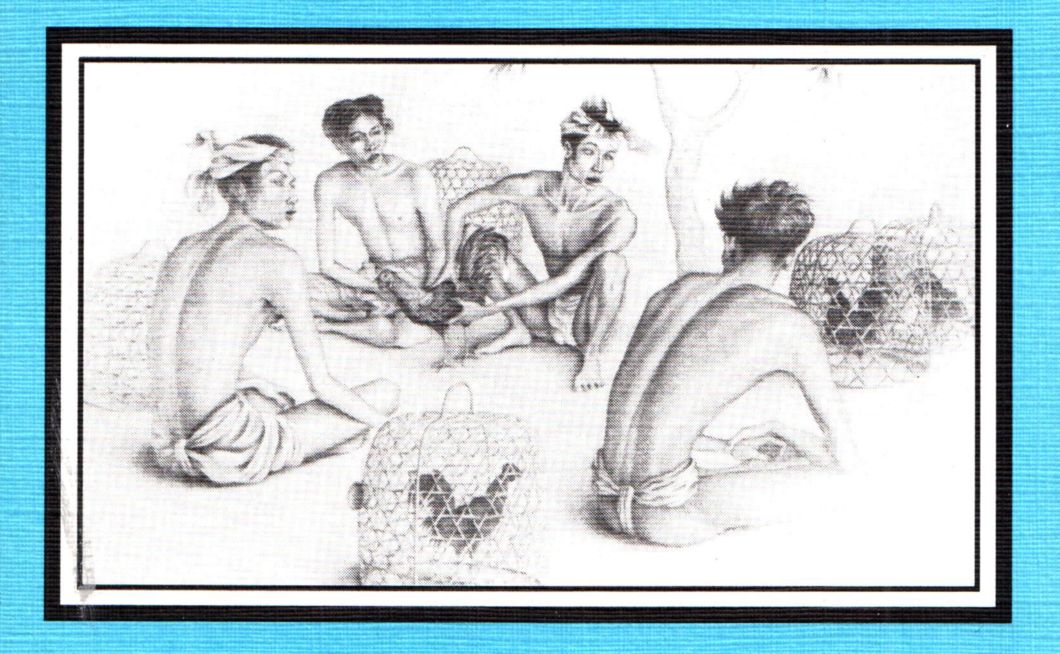
KITA

Das Magazin der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft



Sonderdruck
zur
Walter Spies - Ausstellung

Impressum

Titel: KITA - Das Magazin der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft

Herausgeber: Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V. Köln

Redaktion: Helga Blazy (v.i.s.d.p.), Hiltrud Cordes, Hendra Pasuhuk
Anschrift: Redaktion KITA c/o Helga Blazy, Hermann-Pflaume-Str. 39, 50933 Köln, Telefon (0221) 497 11 91, Telefax (0221) 497 36 25

Verlag: OMIMEE Intercultural Publishers, Postfach 50 17 06, 50977 Köln; Graphische Gestaltung und Realisation: Jörg Berchem, Sabine Neubert.

Erscheinungstermine 1995:
○ Heft 3/95: 15. Dezember (Redaktionsschluß: 15. November), Schwerpunktthema: Die Provinz *Nusa Tenggara Timur*

Einsendung von Beiträgen:
Beiträge werden an die Anschrift der Redaktion erbeten. Texte bitte möglichst auf Diskette, MS-DOS, unformatiert, Fußnoten am Textende.

Anzeigen: Preisliste auf Anfrage

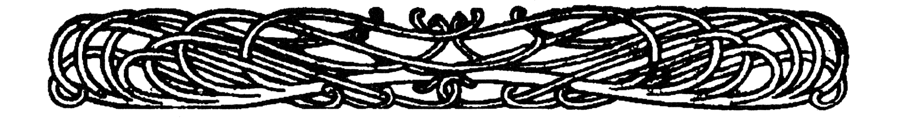
Bezugsbedingungen: siehe Bestellkarte im Heft

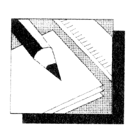
Titelbild: Bleistiftzeichnung von Walter Spies „Vier junge Balinesen mit Kampfhähnen" (1927).

Die im Heft abgedruckten Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

ISSN 0948 - 3314

Inhalt





Gedanken zum Thema

von Lena Simanjuntak

Vor einiger Zeit war ich zu Besuch in einem balinesischen Dorf, im Hof eines bekannten adligen Maskenschnitzers, der zugleich auch ein berühmter Maskentänzer ist, und sah eine Portrait-Bleistiftzeichnung seines Großvaters. Dieses Bild hatte vor etwa sechzig Jahren Walter Spies gemalt. Wir kamen über das Portrait ins Gespräch über die Beziehungen von Walter Spies zu Großvater und Vater, die auch Maskentänzer und -schnitzer gewesen waren. Ich fragte, ob das Bild auszuleihen sei - denn wir würden eine Ausstellung über Walter Spies planen. Ida Bagus Anom antwortete mit einem Lächeln auf dem hübschen Gesicht: „Das geht leider nicht. Mein Vater hat mir aufgetragen, daß dieses Bild unser Haus nicht verlassen darf". Ich fragte mich, was hier wohl so wertvoll sei - das Wort des Vaters oder das Verhältnis von Walter Spies zur Familie. Denn die Bleistiftskizze selbst kann eigentlich nicht besonders wertvoll sein, zumal sie in einem schlechten Zustand ist. Diese kleine Begebenheit machte mir deutlich, daß der deutsche Künstler in der Erinnerung vieler Balinesen noch einen hohen Stellenwert hat. Seinerzeit haben wir noch weitere Erkundigungen über Walter Spies eingeholt. Auf den nächsten Seiten finden sich verschiedene Beiträge, die über sein Leben und Werk Auskunft geben.

Ein paar Monate später treffe ich in einer Berliner Künstlersiedlung eine alte Tänzerin, die in den dreißiger und vierziger Jahren eine bekannte Primaballerina und Vertreterin des modernen Ausdruckstanzes war. In ihrem Haus hängt ein Landschaftsgemälde aus Indonesien von Walter Spies, ihrem Bruder. Doch dieses Bild hat Walter nicht für seine Schwester Daisy gemalt; sie hat es lange nach seinem Tod gekauft. Über die Erinnerungsstücke in Daisys Wohnung sowie ihre Erzählungen konnte ich mir das Leben von Walter Spies und seiner Familie vorstellen. Ich frage mich wiederum, was ist hier wertvoll - die Bilder und Gegenstände von Walter Spies oder die familiäre Beziehung zwischen Bruder und Schwester?

Diese beiden Erlebnisse haben mich lange beschäftigt. Sie belegen auf eine interessante Art und Weise das Schaffen des Künstlers in einer für ihn zunächst fremden Welt, auf Java und Bali. Doch hier fand er seine Heimat; zumal er in Bali weitaus bekannter ist, als in Deutschland. Seine Biografie ist ein Zeugnis für erfolgreiche interkulturelle Begegnung. Dieser Geschichte nachzugehen, kann aufschlußreiche Hinweise für ein zukünftige Entwicklung geben...

Spies steht für den Europäer, der in Asien gewirkt hat und Anerkennung fand. Wo sind die Asiaten, die eine gleiche Anerkennung in Europa finden? ◆



Walter Spies

in seinem Haus *Campuan*, Ubud, Bali, 1935

Horst Jordt

Zum Leben und Werk von Walter Spies

Walter Spies wird 1895 in Moskau geboren. Dort ist sein Vater Kaufmann und deutscher Vizekonsul. Während dieser sich seinen diplomatischen und geschäftlichen Aufgaben widmet, fördert die Mutter die künstlerischen Ambitionen der Kinder in der - wie Spies sich später erinnert - „grandiosen Umgebung des reichen vorkrieglichen Rußlands". Hier lernt Spies Rachmaninoff und Scriabin persönlich kennen. Hier beeindrucken ihn Bilder Rousseaus und Chagalls in der Privatsammlung Schtschukin nachhaltig. Er empfindet deren Werke als „Offenbarung und eine Bestätigung. Endlich etwas, was mir ganz offen, ehrlich und geradeaus zu sein schien".

Spies besucht ein Gymnasium in Dresden, wird jedoch während der Schulferien in Moskau - achtzehnjährig und somit wehrpflichtig geworden - verhaftet und im Ural interniert. Hier bewundert er die Menschen, ist fasziniert von ihrer Ursprünglichkeit, von ihrem klaren und einfachen Denken, er durchstreift begeistert die Natur und äußert den Wunsch, nach Ende des Krieges Tibet, Indien oder Ägypten zu besuchen.

Über seine ersten künstlerischen Einflüsse schreibt er später: „Bei Anfang des Krieges war mein 'Seelenacker' ganz durchfurcht von Futurismus, Kubismus und Expressionismus. Und als ich anfing, das Malen ernst zu nehmen, bestanden meine Bilder alle nur aus Linien, Dreiecken, Fläche, die durchsichtig durcheinanderwuchsen, und hatten im Colorit wohl etwas von Feininger, dessen Werke ich erst Jahre später in Deutschland kennenlernte."

1918 trifft er nach abenteuerlicher Flucht seine Familie in Deutschland, lebt in Dresden, wo er sich an einer Ausstellung der „Novembergruppe" beteiligt, wo sich Freundschaften zu Dix und Kokoschka entwickeln. Später, in Berlin, lebt er in homosexueller Beziehung zusammen mit dem Filmregisseur Friedrich W. Murnau inmitten der Künstleravantgarde der Zwanziger Jahre, malt, komponiert, begleitet Murnau zu Filmaufnahmen und hat mehr Kontakt zu Musikern als zu Malern. Er erinnert sich: „Da, im Hause meines großen Freundes Eduard Erdmann, traf ich all die 'Großen': Busoni, Pfitzner, Schnabel, Hindemith, Krenek ... etc." Er fühlt eine große Distanz zu bedeutenden Malern seiner Umgebung, zu Nolde, Pechstein, Grosz. Jedoch: „Paul Klee war einer der wenigen, für die ich eine Art mitleidsvoll zärtliches Verständnis fühlte."

Es entstehen wichtige Werke, in denen er sowohl seine Erinnerungen an sein Leben in Rußland verarbeitet, als auch seine aktuelle psychische Situation in einer Umgebung, die ihm fremd bleibt: „Baschkirischer Hirte", „Das Karussell", „Die Schlittschuhläufer", „Der Abschied", Werke, die Franz Roh später dem „Magischen Realismus" zuordnet. Spies beteiligt sich an Ausstellungen in den Niederlanden (Den Haag, Amsterdam). Zunehmend begreift er die Notwendigkeit, sich aus dem Verhältnis zu Murnau lösen zu müssen. Außerdem fühlt er sich in Deutschland als Fremder: „Wenn ich mich doch wohler fühlen würde in Deutschland! Es ist nicht ausgeschlossen, daß ich Europa schon vor dem Winter verlasse und mich ganz woanders hinbegebe, wahrscheinlich Ostasien oder Südsee."

Das 1920 im Folkwang-Verlag erschienene Buch „Bali" von Gregor Krause, der schwärmerische Text, die aufsehenerregenden Fotos von dunkelhäutigen nackten Menschen treffen Spies' Traum vom „natürlichen" Leben und seine homoerotischen Phantasien.

Er heuert 1923 in Hamburg als Matrose auf einem Frachtschiff an, um in Batavia (Jakarta) an Land zu gehen. Er bleibt kurze Zeit in Bandung, verdient sich erstes Geld als Pianist in einem Kino, später im Kasino der Holländer in Yogyakarta, bevor ihn Sultan Hamengku Buwono VIII bittet, das europäische Kraton-Orchester zu leiten.

Spies ist begeistert und tief beeindruckt von den Javanern, er schwärmt überschwenglich von ihrer Kultur, ihren filigranen Tänzen, ihrer körperlichen Schönheit, und er genießt das Privileg, innerhalb der Palastmauern wohnen zu dürfen. Hier beschäftigt ihn nicht nur seine Kapellmeistertätigkeit, es entstehen seine ersten Tropenlandschaften und er beginnt ein intensives Gamelanstudium.

Am Hof des Sultans von Yogyakarta trifft Spies den Fürsten von Ubud, Cokorde Gede Raka Sukawati, der ihn nach Bali einlädt. Spies ist sogleich von dieser Insel fasziniert und beschließt, sich hier niederzulassen. Er schreibt 1927: „Ich richte mir jetzt ein Bambushäuschen ein im lieben, einsamen Ubud und bin bald für die Welt verloren!"

Während der folgenden Jahre beginnen zahlreiche Künstler, Wissenschaftler, Weltreisende aus Europa und Amerika ihren Bali-Aufenthalt im Hause von Spies: Charly Chaplin wünscht, nach einem kurzen Aufenthalt, bald nach Bali zurückkehren zu können; Vicky Baum schreibt unter Spies' sachkundiger Anleitung ihr Buch „Liebe und Tod auf Bali"; der mexikanische Maler Miguel Covarrubias arbeitet hier an seinem Buch *„Island of Bali"*; Beryl de Zoete kommt, um zusammen mit Spies *„Dance and Drama in Bali"* zu schreiben, das noch heute als Standardwerk bedeutungsvoll ist; Margaret Mead erinnert sich dankbar der Hilfe ihres Freundes, und auch Victor von Plessen profitiert von Spies' Einfluß und Kenntnissen während der Dreharbeiten zum Film „Insel der Dämonen"; Barbara

Hutton dankt, indem sie Spies ein Gästehaus errichten und einen Swimmingpool anlegen läßt.

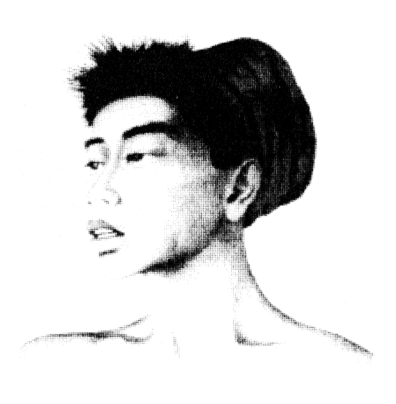
Wäre jedoch das Anwesen „Campuan“ nur exotisches Bühnenbild für den Auftritt exklusiver VIPs gewesen, Spies würde heute nicht von jenen alten Balinesen, die sich seiner erinnern, als ein geliebter Freund verehrt. Denn, wie wohl kein anderer Europäer, der unter den Balinesen gelebt hat, ist er ihrer Kultur, die nicht vorstellbar ist ohne den balinesischen kosmologischen Glauben, so nahegekommen, daß man sagen kann: „Walter Spies ist der erste abendländische Künstler, der nicht aus einer westlichen Auffassung, sondern mit der Künstlerseele eines Balinesen malt“, wie es der balinesische Kunstkenner A. A. Made Djelantik formuliert.

Jedoch ist Spies in seiner schillernden Vielseitigkeit nicht allein Maler und Musiker. Entomologen (Insektenforscher) schätzen ihn als wichtigen Informanten. Ohnehin tief beeindruckt von der Natur Balis, motiviert ihn das Wissen, die Tierwelt Balis gehöre zu den am wenigsten erforschten Gebieten der Sunda-Inseln, sich dieser Aufgabe zu widmen. So entstehen zahlreiche Aquarelle der Fauna Balis. Sein Freund Lieftrink, einst Direktor des Zoologischen Museums Bogor, schreibt: „Während noch vieler weiterer Jahre wird man seinen Namen als den eines Forschers von großer Originalität nennen.“

Der niederländische Musikethnologe Jaap Kunst erinnert daran, Spies habe die im Kraton von Yogyakarta gebräuchliche Rautennotenschrift so eingerichtet, daß sie sich zum Notieren von Partituren eigne. Weiterhin seien Spies' Gamelan-Transskriptionen erwähnt, die er auf einem nach javanischem Tonsystem gestimmten Klavier vorzutragen versteht. Oft bitten ihn auch Balinesen, neue Gamelan-Kompositionen zu überprüfen und zu diskutieren. Dasselbe geschieht im Bereich balinesischer Tänze, deren Choreographie er manchmal beratend mitgestalten darf.

Als die niederländische Kolonialregierung ein Bali-Museum in Denpasar zu errichten beginnt, nutzt man Spies' Kenntnisse und das Vertrauen, das ihm die Balinesen entgegenbringen. Er wird gebeten, sich als Kurator zur Verfügung zu stellen. Spies übergibt dem Museum sämtliche Exponate seiner umfangreichen Sammlung antiker Kunstschätze Balis.

Nicht zuletzt engagiert sich Spies in der 1936 gegründeten Künstlervereinigung „Pita Maha“, deren Ziele unter anderem darin bestehen, den Künstlern aus der Umgebung von Ubud dazu zu verhelfen, ihre künstlerische Qualität zu erhalten und nicht einem flüchtigen Touristengeschmack nachzugeben. Diskussionen bei regelmäßigen Treffen und der Versuch, den Künstlern bei Ausstellungen und Verkäufen zu helfen, sollen diesem Ziel dienen. Neue Materialien, die balinesische Maler durch auf der Insel ansässige Künstler erhalten, verändern an mehreren Orten die Malerei. Jedoch lassen sich balinesische Künstler noch stärker von Themen und westlichen Perspektivverständnis beeindrucken, obgleich Spies immer versucht, diese Einflüsse zu verhindern.


Walter Spies: Hamid (1923)

1938 zieht sich Spies in ein kleines Atelier nach Iseh zurück, mit dem Blick auf den Gunung Agung. Hier in den Bergen des Königreiches Karangasem im Osten Balis will er sich ungestört dem Malen widmen.

In jenem Jahr beginnt aber die Kolonialregierung in Niederländisch-Indien eine Kampagne gegen Homosexuelle. Spies wird - wie viele andere auch - verhaftet, verurteilt und muß ein Jahr im Gefängnis verbringen.

In der Isolation der Zelle entstehen zwei bedeutende Werke: Das verschollene „Scherzo für Blechinstrumente“, für Leopold Stokowski gemalt, und „Die Landschaft und ihre Kinder“, ein Landschaftsporträt Balis voll philosophischer Aussagen. Spies versucht, in dieses Werk eines der Probleme hineinzuarbeiten, das ihn immer wieder beim Malen beschäftigt, „das Mithineinweben eines Zeitbegriffs, einer Folge, eines Fortganges von Geschehnissen oder Zuständen, und dabei aber das Bild als Ganzes gelten zu lassen! Das ist ja schließlich etwas, wozu eigentlich die Musik schon da ist.“ (Spies 1939)

Nach fast einjähriger Abwesenheit kehrt Spies im September 1939 nach Bali zurück, lebt jedoch nur noch kurze Zeit in Freiheit.

Die Hitlertruppen überfallen die Niederlande, und Walter Spies wird zum zweitenmal Opfer seines deutschen Passes. Von 1940 bis 1942 lebt er in Lagern auf Java und Sumatra, bevor er auf dem Frachtschiff „Van Imhoff“ zusammen mit 411 Zivilinternisten nach Ceylon abtransportiert werden soll, um die Befreiung der Deutschen durch die japanische Armee zu verhindern.

Das Schiff unter niederländischer Flagge wird von einem japanischen Jagdbomber gesichtet und unter Beschuß genommen. Die Besatzung bringt sich unter Mitnahme aller Rettungsboote in Sicherheit. Am 19. Januar 1942 sinkt die „Van Imhoff“ vor der Küste Sumatras. Walter Spies, der nur wenige Jahre vorher in einem Brief geschrieben hatte, das ganze Leben sei ihm ein einziger Geburtstag, gehört nicht zu den wenigen Überlebenden. ◆

Walter Spies

Der *barong berutuk*

Walter Spies hat sich in erster Linie einen internationalen Namen als Maler gemacht. Seinen Aufenthalt auf Bali von 1927 bis 1940 nutzte er aber noch zu vielen anderen Aktivitäten: Fortwährend machte er sich Aufzeichnungen über seine alltäglichen Beobachtungen, er fotografierte unentwegt und sammelte alle möglichen Gebrauchs- und Kultgegenstände, betätigte sich als Archäologe und Pflanzensammler. Als Ratgeber und Informant wirkte er an Filmen sowie an einer Reihe von Publikationen und Büchern mit.

Aus eigener Feder liegen jedoch nur wenige Veröffentlichungen vor. In der „*Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde*" (Batavia, LXXIII,1933) ist ein Beitrag über ein Ritual in dem Dorf Trunjan am Batursee[1] („Das große Fest in Trunjan") erschienen, aus dem wir hier einen Auszug abdrucken. (KM)

In der *pura panaleman*[2] gingen die Vorbereitungen für den *barong berutuk* vor sich. Neunzehn *truna*[3] waren auserkoren, um den *barong berutuk* aufzuführen. Mit entblößtem Oberkörper, ohne Kopftuch, nur einen dürftigen Lendenschurz zwischen die Beine gebunden und vor allem kreuz und quer über Brust und Rücken Bänder aus *kupas*[4] geschlungen, setzten sie sich vor die *méru*. Der *panjarikan*[5] kommt und besprenkelt sie mit Weihwasser; dann wird ein Weihrauchgefäß herumgereicht, und ein jeder weht sich mit den Händen den Rauch ins Gesicht. Nach einem längeren Gebet zur *méru* hin stehen alle auf und fangen an, sich langsam zu kleiden. Zu einem Rock zusammengebundene trockene Pisangblätter werden erst um die Hüften gelegt, ein zweiter etwas kürzerer und kleinerer Rock um den Hals, so daß vom Körper nur die weiß angeschmierten Beine und der Kopf zu sehen sind. Dann macht einer nach dem anderen eine *sembah*[6] mit gefalteten Händen vor der großen *méru*, verschwindet darin, kommt mit einer Maske an wieder heraus - über diese Masken schrieb ich früher - nimmt zwei etwa vier bis fünf Meter lange Peitschen, in jede Hand eine, und tritt zur Tempelpforte hinaus.

Ganz toll, ganz unwahrscheinlich, phantastisch sehen die Leute aus. Eine große, runde Blätterkugel auf weißen Beinen, mit einer schreckeinjagenden, wüsten, glotzäugigen Maske unter zerzaustem schwarzem Haar, mit den zwei rechts und links vom Kopf herauswachsenden Peitschen, deren langes Strickende hinten auf dem Boden nachschleift! Man hat den Eindruck von riesenhaften, gefährlich giftigen Insekten mit langen Füllhörnern oder irgendwelchen stachligen Skorpionfischen oder sonst einem See-Ungeheuer, wie man es sich im Traum kaum phantastischer vorstellen kann. Nun laufen diese Ungetüme drohend um den Tempel herum und schlagen mit den Peitschen um sich. Man sagte mir, es seien die *balabalas* (Soldaten, Leibwache) der großen Gottheit. Die ganze Zuschauermenge,

und es waren hunderte, tausende, glaube ich, flüchtet, versteckt sich hinter Mauern, steigt in die höchsten Bäume; denn wehe dem, der in der Nähe ist, er wird erbarmungslos gepeitscht! Da die *berutuk*[7] jedoch nur um die erste Tempelmauer gehen dürfen, wagt man sich gerade so nah, daß man nicht von den langen Peitschen erreicht wird. Ein jeder sucht sich ein sicheres Plätzchen, und von all den Hügeln, Mauern und Bäumen hört man nun Schreie, Zurufe, Lachen. Vergeblich versuchen die Ungeheuer, jemanden mit den langen Peitschen zu erreichen, doch man ist an seinem Platz sicher und lacht sie aus, neckt sie, ärgert sie. Der ganze Tempel selbst und der Vorhof sind jetzt natürlich auch unbetretbar, da auch dort die *berutuk* ihr Unwesen treiben. Zwei von den Masken, eine männliche und eine weibliche, scheinen besonders heilig, besonders gefürchtet zu sein: sie werden *druwéné*[8] genannt und sind die *radja* der Masken. Wenn sie näher kommen, verstummt die Menge, man flüstert sich ins Ohr: „Da, da kommt *druwéné*, wie groß er ist! Wie stark! Schau, wie böse er ist! Schau seinen Gang an, wie stolz er einherschreitet!" Oder wenn die 'Frau' vorbeikommt: „Schau, wie schön sie ist, wie weiß ihr Gesicht! Neck sie nicht, sei vorsichtig, sie wird sich rächen! Schau doch, sie geht ja nicht, sie scheint zu fliegen!".

Diese *druwéné luh*[9], die *berutuk*-Prinzessin, hat zwei lange, mit Blumen verzierte Halme wie eine *ardja*-Tänzerin[10] in ihrem struppigen, zerzausten Haar und große Ohrringe und schwebt, gleitet mit kleinen Trippelschrittchen herum, der *radja* selbst aber hat einen besonders demonstrativ frechen Gang! Bei jedem Schritt erschüttert sein Blätterrock, dessen ruckhaftes Rascheln eine besondere 'Kühnheit und Macht' vortäuscht. Die trockenen Blätter des *druwéné* scheinen als heilkräftig oder glückbringend zu gelten, darum ist ein jeder darauf erpicht, sich einiger im Vorbeigehen zu ermächtigen, sie ihm einfach aus dem Leibe zu reißen. Nur wenigen gelingt es, da sie meistens im Augenblick, wo sie sich von hinten an ihn heranpirschen, von einem anderen *berutuk* gesehen und natürlich weggepeitscht werden. Manche ältere Frau, die sich mit ihrem Kinde irgendwo hinter einer Mauer versteckt hielt, kriecht, sobald sie den *radja* ankommen sieht, plötzlich hervor, fällt vor ihm auf die Knie und bittet ihn untertänigst: „Fürst, hab Mitleid mit meinem Kind und erlaube ihm, ein Blättchen von Deinem Kleid zu pflücken; ich verspreche, der großen Gottheit viele Opfer zu bringen!". Manchmal ist der *radja* dann recht gnädig gestimmt und winkt dem Kinde, näher zu kommen. In Todesangst, mit Tränen in den Augen, kommt das Kind zögernd näher, wird jedoch von der Mutter und allen Herumstehenden beschwichtigt. Das Ungeheuer dreht dem Kind den Rücken zu, hockt nieder. Mit schneller Bewegung reißt das Kind eine Handvoll Blätter heraus und flieht, was es kann, denn der *radja* hat schon seine Peitschen drohend hochgeschwungen und holt damit aus in die Richtung des fliehenden Kindes und der Mutter, die ihr Kind schnell an sich reißt und weiter flieht, um sich schnell wieder in Sicherheit zu bringen.

Diese Mischung von bitterem Ernst und possenhafter Groteske ist etwas ganz Merkwürdiges, etwas, was ich auf Bali in so starkem Maße noch nie gesehen hatte. Ich muß gestehen, daß ich selber den Eindruck bekam, es wirklich nicht mit maskierten, verkleideten Menschen zu tun zu haben, sondern mit irgendwelchem wirklich existierenden, gefährlichen, gefürchteten, doch irgendwie sehr liebenswertem 'Ungeziefer'. Ähnlich wie in einem Traum die phantastischen Gebilde und unwahrscheinlichsten Situationen zu einer unbestreitbaren Realität werden können.

Truna, die nicht *berutuk* sind, gehen herum, sind einigermaßen 'unantastbar', werden nicht so sehr gepeitscht und tragen aus Bambus gemachte Fächer mit sich, um *berutuk*, die vor Hitze und Müdigkeit nicht mehr weiter können und sich irgendwo für einen Augenblick niedersetzen, Kühle zuzufächeln. Auch die *Saing nembla*[11] werden nicht sehr angegriffen, nur manchmal wohl mehr aus Spaß oder Zufall, wobei das Publikum größte Freude äußert. Mit der Zeit kennt ein jeder die verschiedenen Masken voneinander und vor allem die Länge jeder einzelnen Peitsche, so daß, wenn jemand einen *berutuk* von weitem schon ankommen sieht und er weiß, daß seine Peitsche nicht sehr lang ist, er sich näher wagt und den *berutuk* damit ganz besonders ärgert. Manchmal bleibt das Strickende der Peitsche irgendwo hängen, verfängt sich in Zweigen, zur größten Schadenfreude des Publikums natürlich, oder reißt sogar ab, dann ist des Gejohles und Gejubels der Menge kein Ende! Zwischendurch gehen manche von den Ungeheuern in den Tempel, um sich da auszuruhen, werden jedoch daselbst erst von anderen *truna* gefesselt, indem ihre Peitschen aneinandergeschnürt werden, sonst würden sie da alles kurz und klein peitschen, denn die meisten sind natürlich in einem halben Trancezustand und erkennen überhaupt nichts mehr, was um sie herum ist.

Noch ein anderes Bild sieht man öfters. Viele Frauen, meist aus entfernten Dörfern, kommen mit Opfern für die große Gottheit zum *panaleman*; da sie sich jedoch selbst nicht durchs 'Schlachtfeld' wagen, übergeben sie die Opfer, nach langen Verhandlungen, an die *berutuk*, die so wohlwollend sind, die Opfer, so gut wie sie können, armvoll, nach dem Tempel zu tragen, dort niederzulegen und die leeren Körbe und Opferschalen an die betreffenden Frauen wieder zurückzubringen, meist mit einem tüchtigen Peitschenhiebe dazu. Kleinen Kindern gegenüber sind im allgemeinen die *berutuk* viel sanfter gestimmt, lassen sich manchmal sogar betasten und 'ungestraft' auslachen.

Die Ungeheuer hausten so den ganzen Tag lang herum um den Tempel, und so manche komische, groteske und oft auch rührende Scene konnte man beobachten. Es entstanden vielerlei eigentümliche Situationen, daß man wirklich stundenlang unermüdlich zusehen konnte. Irgendein Narr zum Beispiel - man sagte mir, er wäre nicht ganz richtig im Kopf - wurde einmal, da er frech quer über den Vorhof lief, von einem der *berutuk* recht schmerzhaft über die Waden gepeitscht.

Er entbrannte in größter Wut und wollte den *berutuk* angreifen, zur größten Entrüstung des Publikums. Andere *berutuk* stürzten auf ihn los, und er mußte natürlich fliehen. Jedoch den ganzen Tag lang schlich er herum und wartete auf eine Gelegenheit, einen Augenblick, wo er Rache üben konnte. Immer wieder versuchte er, den betreffenden *berutuk* irgendwie zu bedrängen. Endlich, irgendwo in einer stillen Ecke, hörte man schreckliches Gefluche, alle stürzten in die Richtung; da lagen *berutuk* und Narr auf dem Boden und schlugen sich und kugelten herum und ließen nicht voneinander los, bis sie von einigen *truna* auseinandergezerrt wurden und alle übrigen *berutuk* dem fliehenden Bösewicht mit allen Peitschen nachsetzten: was hat sich das Publikum dabei totgelacht!

Am Nachmittag plötzlich gingen die Ungeheuer die Treppen herunter zu den *balé agung*[12] - bisher, wie ich schon erwähnte, hatten sie immer nur oben um die *pura panaleman* herumgewütet - so daß alles, was sich in und um die *balé agung* befand, schnell die Flucht ergreifen mußte. Alle *gamelan* wurden herausgepeitscht und die am *sanggar agung*[13] opfernden Frauen und Priester, vor allem aber die Eß- und Trinkwaren verkaufenden Frauen, die sich hier, in Sicherheit fühlend, häuslich niedergelassen und einen ganz kleinen *pasar* für sich geformt hatten. Hals über Kopf mit Geschrei, Gelach, Geschimpfe mußten sie fliehen und all ihre Körbe, Tische, Flaschen und Tongefäße voll der herrlichsten Dinge dem Schicksal überlassen. Unter donnerndem Gejubel der tausenköpfigen Zuschauermenge ging nun das Gepeitsche hier weiter. Auf allen Mauern, Hügeln, *kulkul*-Türmen[14] standen die Menschen dichtgedrängt. So ging es noch lange Zeit weiter, bis endlich dem einen *berutuk* nach dem anderen von den *truna* die Peitschen abgenommen wurden und sie sich alle in langer Reihe längs der *balé agung maospait*[15] auf den Boden niedersetzten und daselbst befächelt wurden.

Nur die zwei *druwéné*-Masken wüteten noch eine Zeitlang allein herum, bis schließlich auch ihnen die Peitschen entrissen wurden und sie beide in die Mitte des Platzes geführt wurden. Die ganze Zuschauermenge atmetet erleichtert auf und kam sofort näher sitzen, denn nun soll der Liebestanz der zwei *druwéné* beginnen (*metambak druwéné*)[16]. Hüpfend und schwebend, Arme schüttelnd, mit den Blätterröcken laut raschelnd, tanzen sie wie zwei große, zottige Vögel. Sie hocken nieder, fliegen plötzlich auseinander, machen Sprünge; mit schüttelnden Blätterarmen erschrecken sie sich gegenseitig. Der *radja* ziemlich beherrscht und drohend, die Prinzessin dagegen mit ihrem ausdruckslos erstarrten Gesicht wedelt mit dem Röckchen, kokettiert, sich windend, schüchtern entweichend! Er winkt ihr mit der Hand, sie hüpft zögernd näher, im Augenblick, wo er sie fassen will, entgleitet sie zur Seite. Die Zuschauer amüsieren sich köstlich, rufen zu, spornen an: „Nimm sie, pack sie, sie ist schön! Jetzt, jetzt! Ach, wieder hat er es verpaßt! Worauf wartet er? Sicher wird sie ihm entwischen! Nimm sie doch!“ Wieder schweben sie, hüpfen, springen, rascheln sich gegenseitig an, es sieht aus, als wollte sie ihm entwischen, er läßt sie nicht durch, versperrt den Weg, er

kommt näher und näher, sie weicht, er wird böse, springt zu, sie schlägt ihn mit ihren zottigen Blätterflügeln, und endlich entwischt sie, wirft ihren Blätterrock ab, er auch, und beide rasen pudelnackt durch die Zuschauermenge! All die übrigen *berutuk* springen mit lautem Geschrei auf, werfen auch ihre Röcke ab. Und alle nackt, nur mit den Riesenmasken an, stürzen sie mit Gebrüll den beiden nach, heraus durch die Pforte, am Dorf entlang, hinunter zum Strand, und mit einem großen Satz springen alle in den See!

Das kam alles so unerwartet, daß es einem den Atem raubte. Ich war ganz bedeppert! Die primitive Urwüchsigkeit, die natürliche Entwicklung aller Geschehnisse hielt einen machtvoll im Bann! Der wunderliche Tanz erst, in allmählicher Steigerung, mit all den Crescendi und Accellerandi der Bewegung, getragen durch die ganze Stimmung der Zuschauermenge, und dann die Klimax und dieses plötzliche Final sondergleichen!! Das eine Bild ist mir unvergeßlich! Die Sonne war gerade untergegangen, der Himmel flammte in rotorangener Glut, die stahlblaue, scharf umrissene Silhouette des rauchenden Baturs spiegelte sich still im durchglühten, spiegelglatten See, der plötzlich wie in tausend goldenen Funken zischend ersprühte, als die dunklen Silhouetten der schlanken Körper hineinstürzten. Mitten auf der rotflimmernden, glutsprühenden Wasserfläche, wie von einem höllischen Schein umgeben, schwammen nun die Riesenköpfe der glotzäugigen, grinsenden Dämonen! Lautlos und unheimlich glitten sie hin und her, drohend in die Ferne starrend, mit fletschenden Zähnen! Ich glaube nicht, daß ich je in meinem Leben etwas so 'Unwirkliches' erlebt habe.

Es wurde dann sehr schnell dunkel. Auf den Blätterrock der Prinzessin, der auf dem Strand von jemandem ausgebreitet wurde, legte man eine Matte und einen *kain gringsing*[17]. Der *panjarikan* setzte sich davor, das Gesicht zum See und zum Batur gewendet, und fing an zu opfern. Die Dämonen krochen einer nach dem anderen aus dem Wasser, nahmen ihre Masken ab und legten sie vor den *panjarikan*. Sie kleideten sich langsam und lautlos an und setzten sich dann im Kreise um den Priester. In zwei Reihen wurden die Masken auf das Tuch, eine neben die andere gelegt, nur die zwei *druwéné* auf erhöhten Platz, auf Opferkörbe. Lange opferte und betete der Priester. Dann steckte er eine kleine Fackel an und hielt sie hoch erhoben vor sich. Ringsum war Totenstille, nur das Gemurmel des betenden Priesters war zu hören. Ernste, müde Gesichter der *truna*, die im Kreise herumsaßen, schimmerten geisterhaft im flackernden Licht der Fackel, bis das Licht erlosch und alles wieder in das matte Abendlicht zurückversank. Die Masken wurden noch mit heiligem Wasser bespritzt, dann nahmen die *truna* die Körbe, in die die Masken gelegt wurden, auf ihre Häupter und trugen sie in stiller, schlichter Procession zurück zum Tempel. Und so klangen all die merkwürdigen Ereignisse dieses Tages, nachdem sie im Sprung in den Feuersee ihren Höhepunkt gefunden hatten, in dieser schlichten Coda wie in ruhigen, friedlichen Klängen aus.

1 Ein Bali Aga-Dorf an der Ostseite des Batursees. In den Bali Aga-Dörfern lebt die balinesische Urbevölkerung, die nur wenig von der fürstlichen Zentralregierung und der hindu-javanischen Kultur berührt ist.
2 Haupttempel in Trunjan.
3 Unvermählter Jüngling.
4 Baumrinde.
5 Dorfschreiber.
6 Höflicher Gruß.
7 Tänzer des *barong berutuk*.
8 Masken im Besitz der Gottheit.
9 *Luh*, die Maske der weiblichen Gottheit.
10 *Ardja*, eine Art balinesischer Oper; die *ardja*-Tänzerinnen tragen eine *ardja*-Krone, die einem Diadem ähnlich sieht.
11 Die 'sechzehn Männer', eine Unterabteilung des Ausschusses der Dorfältesten. Dieser Begriff kommt nur in wenigen Dörfern vor.
12 Sammelplätze der Dorfältesten im Tempelhof.
13 Hoher Göttersitz.
14 *Kulkul*, Holzblöcke auf denen Signale geschlagen werden.
15 *Balé agung* für das Opferritual zur Verehrung der Gottheit aus Modjopait, dem javanischen Königreich, das 1343 Bali eroberte.
16 Feierlicher Tanz mit langen Schritten der beiden *berutuk* mit den *druwéné*-Masken.
17 Ein nach einem speziellen, vor allem im Dorfe Tenganan bekannten, Verfahren hergestellter Stoff. ◆

Rüdiger Siebert

Auf den Spuren von Walter Spies in Bali

Gibt es denn Ubud noch? Das Künstlerdorf der frühen Reisebeschreibungen Balis, inmitten der Reisfelder gelegen, Treffpunkt der Maler, Inbegriff der Poesie - gibt es das noch? Ach, es ist laut geworden. Der Weg, der von Ubuds Hauptstraße südwärts abbiegt, von jedermann „*Monkey-Forest-Road*" genannt, zeigt grellbunt den Ausverkauf Balis. Eine Boutique neben der anderen, *warung*, Läden aller Art, Geldwechsler, Souvenirshops, Hinweistafeln auf abendliche Tänze und organisierte Ausflüge, dröhnende Popmusik, flatternde Batikstoffe. In die Reisfelder wurde eine Schneise des Geschäfts geschlagen, die ganz auf die Wünsche und Geldbeutel der Touristen zugeschnitten ist.

Und doch - vom anderen Ubud ist etwas übriggeblieben. Wir bummelten dem quirligen Betrieb davon. Ein paar hundert Meter vom Zentrum entfernt schwingt sich eine Brücke über den in tiefer Schlucht fließenden Campuan. Auf der rechten Straßenseite tut sich uns eine Pforte zum Paradies auf. Bei genauerem Hinse-

hen ist's ein Hotel - aber was für eins! Ein Rezeptions-Pavillon unter Bäumen zuerst, dann an den steilen Hängen des Flußtales die Holzhäuser mit schwarzen *ijuk*-Dächern ganz in modernistischem Bali-Stil für gehobene Ansprüche. Eines der Häuser mit doppeltem Dach nach Art der *meru* an Tempeln, restauriert und gepflegt, ist einst nach den Plänen des Walter Spies gebaut worden. Im Januar 1930 zog er ein. Hier hat er vermutlich die glücklichsten, fruchtbarsten Jahre seines Lebens verbracht. Die steinerne Inschrift an einer der Stützmauern erinnert daran. Der Swimmingpool stammt aus jenen Jahren, direkt vom Spies-Haus und der Terrasse zu erreichen. Hier fühlten sich mit Blick über einen Garten voller Hibiskusblüten und Cempaka- und Orchideengewächse hin zu den grünen Hügeln jenseits des Campuan auch illustre Besucher wie Charlie Chaplin und Vicky Baum wohl. Ihnen und weniger prominenten Gästen hat Walter Spies die Insel Bali vermittelt: sein Bali. In Vicky Baums Roman „Liebe und Tod auf Bali", der hier teilweise mit seiner Beratung geschrieben wurde, ist diese Sachkenntnis und zutiefst von Sympathie getragene Beziehung zum Eiland und dessen Bewohnern auf noch heute lesenswerte Weise eingefangen. Stimmungsvolle Lektüre gerade an diesem Ort, gerade in diesem luftigen, duftigen Campuan-Hotel.

Walter Spies verkörperte und lebte die Hoffnung, die so viele Reisende mit Bali verbinden: Auf dieser Insel im indonesischen Archipel in Einklang mit sich selbst zu gelangen, die eigenen Talente zur schönsten Blüte bringen zu können und in der Begegnung mit einer großartigen Kultur und Kulturlandschaft innere Erfüllung zu finden. Es scheint ihm gelungen zu sein: „Das ganze Leben ist mir ein andauernder Geburtstag!" schrieb er überschwenglich 1939 hier in Ubud. Die Götter waren ihm bis dahin offensichtlich wohlgesonnen gewesen.

Walter Spies entstammte einer deutschen Kaufmannsfamilie, die in Rußland lebte. Er wurde am 15. September 1895 in Moskau geboren. Vor 100 Jahren also begann dieser „andauernde Geburtstag". Nach dem Ersten Weltkrieg lebte Spies einige Jahre in Deutschland, wo er mit den künstlerischen Größen der Epoche zusammenkam, sich aber von der Hektik abgestoßen fühlte. 1923 fuhr er als Matrose nach Batavia, dem heutigen Jakarta. Es war die entscheidende Reise seines Lebens. Als er nach vier Jahren, die er in Bandung und Yogyakarta auf Java verbrachte, nach Bali übersiedelte, hatte er das Ziel seines Lebens erreicht.

Was für ein Mensch! Musiker, der das europäische Weisen spielende Orchester des Sultans von Yogyakarta geleitet hatte und sich mit dem Gamelan beschäftigte wie kein Abendländer vor ihm. Ein Maler, der in visionären, traumhaften Bildern die Seele Balis einfing, wie es nur ein begnadeter Künstler tun kann, der diese Insel in sich aufgenommen hat. Initiator, der einheimische Künstler anzuregen verstand und in ihnen vergessene Talente zu wecken vermochte. Briefeschreiber, der von der Überfülle seines Lebens und Wirkens in spontaner Begeisterungsfähigkeit zu erzählen verstand. Ein Mensch, der geben und nehmen konnte und ein Leben voll schöpferischer Vielfalt genießen durfte.

Im weitläufigen Sultanspalast von Yogyakarta im zentralen Java waren wir seinen Spuren bereits gefolgt. Im Kraton hatten wir etwas von jener Kultur gesehen, gespürt, gehört, die nicht nur die niederländische Kolonialzeit überdauerte - am 17. August 1945 war die Unabhängigkeit proklamiert worden -, sondern gerade beim Tanz und in der Musik ihren unvergleichlichen, eigenständigen Beitrag zur Weltkultur leistete. Dies läßt auch im heutigen Gast innere Saiten anklingen und weckt das Verständnis für die Begeisterung eines Walter Spies, der von 1924 bis 1925 im Kraton lebte, im Auftrag des Sultans das Orchester für europäische Musik leitete und mit künstlerischer Sensibilität das Gamelan liebte. In einem Brief aus Yogyakarta schrieb er enthusiastisch: „Ich sage Ihnen, daß dies ein ganz großer Genuß ist, im Gamelan mitzuspielen, und man kommt ganz anders und beinah von selbst, unbewußt, hinter all die Geheimnisse und Gesetze! Die javanische Kompositions-, Kontrapunkt- und Harmonielehre wird mir mit jedem Tag klarer. Bald werde ich etwas Zusammenhängendes, Vernünftiges darüber loslassen können! Es ist wirklich ein ganz wundervolles Gefühl, so plötzlich 'hinter die Kulissen' hineinschauen zu können. Man trifft überall Dinge, die einen ganz verblüffen. Ich bin beinah Tag und Nacht mit all den Dingen in Anspruch genommen, und ich bin der glücklichste Mensch auf Erden."

Was die Malerei betrifft, so bietet Ubud für Glanz und Elend und für den Einfluß des Walter Spies gleichermaßen Beispiele. Entlang der Hauptstraße und hinunter zum Affenwald am Ende der Monkey-Forest-Road hängen die Fließbandproduktionen für die Touristen. Woher die balinesischen Motive in der darstellenden Malerei kommen, läßt sich ein paar Schritte neben der so überaus geschäftigen Hauptstraße von Ubud in der Puri Lukisan bewundern, dem 1957 eingeweihten Kunstmuseum. In den über mehrere Hügel in einem Park eingerichteten, winddurchwehten Hallen hängen die Originale, die nun als balinesischer Stil so oft kopiert werden: Die Bilder der Bauern, deren Nachfahren *„Painter"* und *„Young Artist"* wurden, hauptberufliche Verfertiger von Kunsterzeugnissen. Die Puri Lukisan mit hunderten von Bildern zeigt, wie sich diese Veränderung vollzogen hat.

Walter Spies und sein holländischer Kollege Rudolf Bonnet, der ihm 1929 nach Ubud folgte, waren ursächlich daran beteiligt. Die beiden Europäer, der eigenen Zivilisation müde geworden, erfuhren auf Bali eine Herausforderung der Schaffenskraft und wurden zu Anregern stagnierender Kreativität ihrer Gastinsel. Der fürstliche Hausherr in Ubud, Cokorde Gede Agung Sukawati, selbst ein Förderer balinesischer Kunst, unterstützte sowohl die Europäer als auch die mit ihnen zusammenarbeitenden Balinesen. Sie folgten den Vorschlägen, neben rituellen Motiven und den klassischen Abbildungen aus dem Ramayana und Mahabha-

rata auch Szenen aus dem dörflichen Alltag aufzugreifen. Es wurde mit neuen Materialien experimentiert. Aus Holland kamen Tempera- und Wasserfarben, Öl- sowie Acrylfarben. Balinesische Maler, bis dahin stark von der flächigen Darstellung des Wayang-Stiles geleitet, entdeckten für sich die Perspektive. Die von Spies und Bonnet zusammen mit einheimischen Künstlern im Jahre 1936 gegründete Künstlerorganisation Pita Maha (große Vorfahren) wurde so etwas wie eine Schule, die den Ubud-Stil zum Markenzeichen machte und sowohl den Verkauf der Bilder als auch internationale Ausstellungen besorgte, was der neuen balinesischen Selbstdarstellung weltweite Aufmerksamkeit einbrachte.

In Puri Lukisan ist der farbenfreudige Bilderbogen der stilistischen Experimente und der frühen Interpreten ausgebreitet. Die Werke hängen da nicht in klimatisierter Konservierung, sondern sind einbezogen in das ländliche Leben, das durch die geöffneten Fenster sichtbar bleibt als ständige Erinnerung, aus welchem Geist heraus diese Gemälde geschaffen wurden. Es duftet frisch von geschnittenem Gras, die Reisfelder, Tänze, das Schattenspiel, Gamelan, Verbrennung, Reisernte, Götter und Dämonen, Märkte und Mythen sind präsent. Immer wieder werden diese Motive variiert. Keines der Bilder in der Puri Lukisan verrät etwas von den Sorgen der Menschen hinter den Alltagsszenen. Kein Tropfen Schweiß, kein Kranker, kein Zeichen von Not, keine Touristen. Bali idealisiert. Bali stilisiert. Und vor den Toren des Museums tausendfach reproduziert.

Ansätze von Gegenwartsbezügen sind im zweiten Kunst- und Musentempel Ubuds zu erkennen, im Neka-Museum, das außerhalb des Ortes an der steil ansteigenden Straße nach Kintamani auf einem Hügel oberhalb des Campuan-Hotels erbaut und 1982 eingeweiht wurde. Hier sehen wir Bilder, die auch das heutige Bali einfangen. Da ist Wayan Bendi mit seinem Gemälde von 1988: „Balis Leben mit Touristen", ein fast satirisches Durcheinander von fleißigen Balinesen, Kühen, Hunden, Fledermäusen und überall dazwischen filmenden, fotografierenden oder sonstwie störenden Touristen. Eine eher humorvolle, gutmütige Darstellung, die zeigt, wie tolerant und friedlich Balinesen mit den Eindringlingen umgehen. Merkwürdig fremd und nicht zum Alltagsleben dazugehörend erscheint die Hauptfigur auf dem Bild von Made Budi, der 1987 „Präsident Suhartos Besuch auf Bali" malte, einen Mann im weißen Anzug, von schwerbewaffneten Soldaten geschützt, von indonesischen Reportern begleitet, die offensichtlich ebenso aufdringlich das Landvolk überfallen wie ihre touristischen Amateurkollegen - und eben diese balinesischen Bauern, die gar nicht hinschauen zu dem hohen Gast aus Jakarta. Auch das Neka-Museum hat offene Fenster und Türen und eine Atmosphäre, bei der es Spaß macht, die Blicke schweifen zu lassen. Nicht nur balinesische Kunstentwicklung ist hier zu studieren; auch eine kleine Übersicht zur gesamtindonesischen Malerei erlaubt die Sammlung mit knapp 200 Bildern. Außerdem hängen hier jeweils ein paar Gemälde der europäischen Künstler, für die Bali schicksalbestimmend wurde: Rudolf Bonnet, Arie Smit, Willem Gerhard Hofker, ein Holländer, Theo Meier, ein Schweizer, und einige andere. Nur einer wird bloß am Rande erwähnt, und keines seiner eigenen Bilder ist in der Dauerausstellung im Original zu bewundern; der bedeutendste, der vielseitigste dieser Fremden, die auf Bali ihre Vollendung fanden: Walter Spies.

Um doch einer breiten Öffentlichkeit einige seiner Bilder präsentieren zu können, hat das Goethe-Institut in Jakarta ein besonderes Geschenk zum 100. parat: In der Sammlung des indonesischen Staatspräsidenten hängt ein bedeutendes Gemälde aus der Spies'schen Schaffenszeit auf Bali: „Iseh im Morgenlicht". Dieses Werk ist üblicherweise den Blicken gewöhnlicher Sterblicher entzogen. Doch mit deutscher finanzieller Hilfe und der Sachkunde von Renate Kant von Roda aus Lüneburg wurde es von den Schadspuren der Vergänglichkeit befreit. Nach dieser Offerte war das hochoffizielle Indonesien bereit, sich an einer bemerkenswerten und in dieser Form bislang einmaligen Ausstellung zu beteiligen. Zusammen mit anderen Spies-Bildern, mit Dokumenten seines Lebens, mit Werken balinesischer Maler wird das Bild aus dem Präsidentenpalast im September in Jakarta zu sehen sein; im Oktober wird die Ausstellung dann im Museum Agung Rai in Peliatan bei Ubud gezeigt: ein neues Museum und ein Ort voller Spies-Reminiszenzen.

Am Abend, längst nach Sonnenuntergang, haben wir in Peliatan einen berauschenden Anlaß, an ihn, den Vielseitigen zu denken. Männer mit nacktem Oberkörper, um die Hüften schwarzweiß karierte *sarung* geschlungen, hinter das rechte Ohr eine weiße Hibiskusblüte gesteckt, stürmen aus dem geheimnisvollen Dunkel tropischer Nacht in einen von Fackeln beleuchteten Kreis. Fünfzig, achtzig, schließlich mehr als hundert Männer, die sich da niederlassen, die Hände orgiastisch erhoben, die Finger krallenartig ausgestreckt, vereint zu einem Leib, der sich mal nach der einen, mal nach der anderen Seite im Rund beugt. Dabei stoßen sie ein tierisches Gebrüll aus. Ein anschwellendes Ketschak-tschaké-tschaké-tschak-tschak entfährt den hundert Kehlen. Das Stakkato überschlägt sich in rasender Wiederholung und mündet in einen Klagegesang; und erneut finden die Stimmen zum tobenden Ketschak-tschaké-tschaké-tschak-tschak zusammen. Das geht jedem unter die Haut, rührt Ängste und Ahnungen an, die der Verstand nur unzureichend zu beruhigen vermag.

Als *kecak* gehört das nächtliche Spektakel zum Standardprogramm für Touristen. *Kecak* ist ein Teil des vermarkteten Bali geworden - und Walter Spies ist nicht ganz unschuldig daran. Er fungierte bei den Dreharbeiten für den Film „Die Insel der Dämonen", 1931 von Baron Victor von Plessen großartig inszeniert und vom Kameramann Dahlsheim in packende Stummfilmszenen umgesetzt, als landeskundlicher und künstlerischer Berater. Dabei wurde der *kecak* der dramaturgischen Effekte wegen so gestaltet, wie wir ihn heute sehen können. In die Mitte des Kreises aus zuckenden Leibern kamen Figuren der Ramayana-Geschichte.

Prinz Rama, der Ehemann auf der Suche nach Sita, seiner geliebten Gattin, die der Unhold Rawana geraubt hat. Hilfe erhält der betrogene Gatte von Hanuman, dem General der Affenarmee. Daher der Name, der den *kecak* seither weltberühmt gemacht hat: Affentanz

Welch irreführende Bezeichnung für ein ekstatisches Schauspiel, das in seinem elementaren Gehalt auf Balis dunkle Vorzeiten verweist. Lange bevor Indiens Götter eintrafen, lange bevor Javas Herren eingriffen, hockten sich Balis Männer auf die Erde und beschworen in nächtlichem Ritual die Kräfte des Jenseits. Da wurden die Ahnen um Beistand gebeten; und im gemeinsamen Anruf machten sich die Nachkommen Mut, das Diesseits zu bestehen, von keinem Instrument unterstützt, denn das Gamelan kannten die Männer noch nicht, sondern vertrauten einzig ihren kräftigen Stimmen. Solange wurden die magischen Silben wiederholt, wispernd, flüsternd, zischend, fluchend, brüllend, bis heilsame Trance sie alle umfing. Die Grenze zwischen den Lebenden und den Toten war überschritten.

Walter Spies, der mithalf, jenen die Fremden anlockenden Bali-Mythos zu propagieren, hat die negativen Folgen bereits selbst beobachtet und bedauert. 1936 schrieb er in einem Zeitungsartikel: „Tatsache bleibt nur, daß Bali heute schon durch Grammophon und Radio allen westlichen Einflüssen ausgesetzt ist, die bei seiner anfänglichen Offenheit nicht spurlos vorübergehen werden. Man darf jedoch nach bisherigen Erfahrungen hoffen, daß auch diese fremdartigen Elemente vom balinesischen Wesen aufgesogen werden ohne es zu überwuchern."

Die Jumbos landeten erst lange nach Walter Spies, der damals schon anmerkte: „Das Bewußtsein der Vollwertigkeit eigenen Denkens und Schaffens wird durch die Fülle der verführerischen neuen Eindrücke von unserer, so andersartigen Zivilisation getrübt. Hier lauert die Gefahr einer Entartung und sogar eines Verfalles der ganzen Volkskunst, denn das Eigene, aus dem Innersten der Volksseele Erwachsene, wird verlassen; das Neue jedoch, ganz unbegriffen und kritiklos angenommen, fällt auf so ungeeigneten Boden, daß es keine Existenz und Entwicklungsmöglichkeit darin finden kann." Eine weitsichtige und aktuell gebliebene Einschätzung.

Vor seinem einstigen Haus in Ubud ist etwas von der anregenden, heiteren Umgebung zu erlauschen, in der sein lebenslang andauernder Geburtstag möglich gewesen war. Es gibt noch einen anderen Ort auf Bali, der einem eine Ahnung davon vermittelt: Iseh, an den südlichen Ausläufern des Gunung Agung gelegen. Dorthin, in den Osten Balis, zog sich Walter Spies zurück, wenn es auch ihm in Ubud zu betriebsam wurde und er der Abgeschiedenheit bedurfte. Noch immer ist es ein Teil Balis, der bislang kaum vom Tourismus bedrängt wird. Von Klungkung aus fährt der Wagen durch das Tal des Yehunda-Flusses und folgt der immer steiler ansteigenden Straße.

Gleich am Ortseingang von Iseh steht auf einer Anhöhe rechterhand ein Haus mit Terrasse. Es gehört dem Cokorde der Region, dem lokalen Fürsten. In den dreißiger Jahren war es ein Gästehaus, das auch Walter Spies und Theo Meier bewohnten. Von der Terrasse tut sich wie ein monumentales Gemälde die Landschaft mit dem alles überragenden Kegel des Gunung Agung auf. Davor üppiges *sawah*-Grün, das Harmonie und Fruchtbarkeit vereint. Hier glaubt man, endgültig zu verstehen, warum ein Walter Spies dieses Bali zu seiner Wahlheimat gemacht hat. Beim Bummel durch das Dorf, im Schatten von Palmen und Bambushainen mit Fernsichten zu Reisterrassen, bei der Begegnung mit Bauern, die ihre braunen Rinder heimwärts führen, gerät man in die Bilderwelt von Walter Spies, der solche Motive in surrealistische Traumgebilde übertrug.

Eine heile Welt? - Der Blick hinüber zum Gunung Agung, der sich braungrau, zerfurcht und drohend über die alle Sinne erfreuende Landschaft erhebt, dämpft solche Illusion. Das ist ständig gegenwärtige Gefahr, die alles Glück im Nu zerstören kann. Der Vulkan schläft, und niemand weiß, wann er wieder erwacht. Auch Walter Spies blieb nicht unangefochten ein Liebling der Götter. Mit dem Zweiten Weltkrieg zerbarst sein Bali in Trümmer. Er wurde als Deutscher in niederländischer Internierung nach Java und Sumatra verbannt und kurz vor der japanischen Invasion im Januar 1942 mit anderen politischen Gefangenen auf dem Passagierschiff „Van Imhoff" außer Landes gebracht, um in ein Lager auf Ceylon zu kommen. Vor der Insel Nias, nahe der westlichen Küste Sumatras, traf eine japanische Fliegerbombe den Dampfer, der am 19. Januar versank. Walter Spies kam, 47 Jahre alt, im Inferno um.. Auch daran ist zu denken, wenn man in Iseh zum Gunung Agung schaut. ◆



Miguel Covarrubias: Mario, ein Tänzer Balis

Anke Weihmann

Zum Werk von Walter Spies - Einflüsse und künstlerische Auseinandersetzung

Walter Spies wurde Zeuge einer Zeit des totalen Umbruchs in künstlerischer und historischer Sicht. Die Industrialisierung, die sich künstlerisch im Bau des Eiffelturms zur Weltausstellung 1889 manifestierte, veränderte das Bewußtsein der Künstler Europas. Der Expressionismus, zu dessen Vorläufern Gauguin, van Gogh, James Ensor und Edvard Munch zählen, entwickelte sich in ganz Europa. Die seit Jahrhunderten verinnerlichte Zentralperspektive wurde in Frage gestellt und Farbe, Raum und Fläche verlangten nach einer neuen Definition.

Spies, der seine Jugendzeit in Moskau verbrachte und dort in unterschiedlichen Bereichen die kulturelle Avantgarde erlebte, blieb nicht unberührt von diesen Prozessen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestanden enge Beziehungen zwischen Rußland und Westeuropa, und die aufeinanderfolgenden Entwicklungen des Nachimpressionismus, des Fauvismus, Kubismus und Futurismus wurden dort intensiv aufgegriffen und absorbiert. Es ist reichen Sammlern wie Sergeij Schtuschukin und Iwan Morosow zu verdanken, daß Walter Spies in Moskau um 1914 bereits Bilder von Matisse, Picasso, Cezanne sowie von Monet und Gauguin kennenlernen konnte.

Bei der Betrachtung des frühen Werkes von Walter Spies sind Einflüsse des Avantgardismus seiner Zeit unschwer zu erkennen: Die Darstellung des Prinzips des ewigen Treibens, der Bewegung und der Geschwindigkeit hat ihren gedanklichen Ursprung im Futurismus, der 1909 von Marinetti und Boccioni begründet und von Spies in dem Bild „Das Karussell“ (1923) aufgegriffen wurde. Neben den dynamischen Elementen treten auch kubistische Anklänge auf. Bereits 1907 begründete Picasso Stilrichtung und Formenwelt des Kubismus. Der Aufbau und die Formen der übereinandergeschichteten Budendächer in „Das Karussell“ erinnern an Bilder der kubistischen Phase von Braque und Picasso. Auch Assoziationen zu frühen Beckmann-Bildern drängen sich auf. Sowohl Spies als auch Beckmann stellen die Auseinandersetzung mit dem Geheimnis des Wirklichen in einer transzendenten Sachlichkeit ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens.

Auch das Werk von Henri Rousseau (1844 - 1910) ist von dieser Auseinandersetzung sowie von der Suche nach einer einfachen und naiven Darstellung bestimmt. Die Vereinfachung trägt darüber hinaus zu einer Verfremdung des Realen bei. Die Bildwelten rücken bei Spies wie auch bei Rousseau in magische, unnahbare Spähren, die weniger dem Verlangen nach einer realistischen Darstellung der Außenwelt entspringen, sondern vielmehr Ausdruck einer inneren Wirklichkeit sind. Der Vergleich mit Rousseau findet seine Berechtigung in einer Äußerung von Spies selbst, der nach der Oktoberrevolution in der bereits erwähnten Sammlung Schtuschukin zum ersten Mal Bildern von Rousseau begegnete und in ihnen eine Offenbarung und Bestätigung seiner eigenen künstlerischen Idee sah.

Aus Briefen von Walter Spies wissen wir, daß er sich ebenfalls mit Chagall und Klee geistig verbunden fühlte: „Es sind nur zwei Künstler unter den Modernen, die wirklich absolut sind! Jeder in seiner Art natürlich. Es sind dies: Paul Klee und Marc Chagall. Die blödsinnigste Phantasie und krasseste Prosa von Chagall. Und die tiefe, tiefe Philosophie und feinste, zarteste Poesie von Klee. Beide haben das 'Können' überwunden. Was für eine Reinheit und Naivität der Empfindungen bei beiden.“ (Spies in einem Brief vom 5. Mai 1919)

Neben den bisher genannten Einflüssen der zeitgenössischen Kunst darf die enge Bindung von Walter Spies an die Kunst des späten Mittelalters nicht vergessen werden. Sehr früh beeindruckten ihn die *„Trés riches heures des Duc de Berry“* der Limburg-Brüder, deren Stil in den Bildern von Hieronymus Bosch und Brueghel seine Nachfolge fand. Ähnlichkeiten zu diesen Künstlern bestehen bei Spies etwa in der Aufsichtsperspektive in „Das Karussell“ - einer Perspektive, die auch Brueghel verwendete; auch an die mystischen Figurendarstellungen eines Hieronymus Bosch finden sich Anklänge. Das Prinzip des nach vorn geklappten Bildraums ist bei mittelalterlichen Gemälden wegen der fehlenden Möglichkeit perspektivischer Darstellung häufig zu finden; bei Spies zieht sich dieses Prinzip durch das gesamte Frühwerk.

Will man die Bilder von Walter Spies kunstgeschichtlich klassifizieren und einer Gattung zuordnen, so kann man zunächst von „Landschaftsmalerei“ im weitesten Sinne sprechen. Stilistisch fällt es schwer, seine Bildwelt einem bereits bestehenden „Ismus“ zuzuordnen. Die Gesamtheit der überindividuellen Charakteristika der Darstellungen und die individuellen Gewohnheiten der Formendarstellung vereinigen sich zu einem persönlichen „Walter-Spies-Stil“.

Im Sommer 1925 wurde in Mannheim eine Ausstellung eröffnet, die den Titel „Neue Sachlichkeit“ trug. Hauptverantwortlich für die Zusammenstellung der Exponate war G. F. Hartlaub, der damalige Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Die von ihm ausgewählten 124 Bilder von 23 Künstlern sollten folgenden Kriterien entsprechen: „Es liegt mir daran, repräsentative Werke derjenigen Künstler zu vereinigen, die in den letzten zehn Jahren weder impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnenhaft äußerlich noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge

treu geblieben oder wieder treu geworden sind." Ein mit diesen Worten bereits 1923 verschicktes Rundschreiben leitete eine erste Bestandsaufnahme der „konkret dinglichen Malerei“ ein, für welche der Kunstkritiker Franz Roh kurz zuvor den Begriff „Magischer Realismus“ eingeführt hatte. (Franz Roh „Nach-Expressionismus“, 1925) Die Ausstellung wurde im Anschluß an Mannheim noch in weiteren deutschen Städten gezeigt. Roh hatte in beratender Funktion dabei mitgewirkt, besonders durch Hinweise auf jüngere Künstler, die er dem „Magischen Realismus“ zuordnete. Darunter befand sich auch der Name Walter Spies', dessen Bilder jedoch nicht in der Mannheimer Ausstellung vertreten waren.

Die „Magischen Realisten“ sind für Franz Roh Vertreter eines nach-expressionistischen Stils, eines „neuen malerischen Typus Europas“ (Roh 1925), der neben die bereits bestehenden Kunststile tritt. Um Assoziationen zu einem neutralen Realismus zu verhindern, vermeidet Roh bewußt den Begriff „Neue Sachlichkeit“. In der Zeit um 1920 sieht er eine ebenso wichtige kunstgeschichtliche Wende, wie sie die Zeit um 1890 mit dem Beginn des Expressionismus durch Gauguin und van Gogh erfahren hatte. Künstler wie Picasso, Metzinger, Schrimpf und Kanoldt führt Roh als Beispiele dafür an, daß sich eine Entwicklung von der Abstraktion zur immer schärferen Vergegenständlichung vollzogen habe. Diese Beobachtung erscheint ihm wesentlich und prägend für die zwanziger Jahre. Die neue Gegenständlichkeit vertreibt einige Merkmale des Expressionismus: Gegen die Kraft der Verkürzungen steht nun wieder eine klassischere Formgebung. Die Polarität zwischen dem Kleinen und dem Großen wird deutlich, Nähe und Ferne werden miteinander konfrontiert und es wird eine „geheime Geometrie“ angestrebt.

In der Malerei von Walter Spies ist die Auseinandersetzung mit der Funktion des Miniaturartigen, die er bis zu seinem Lebensende beibehält, ein wichtiges Element. Als Gegenpol zum Monumentalen - zum Teil typisch für den Expressionismus - werden in mikroskopischer Sichtweise Vegetation und Mensch ganz nah herangezogen, wobei die Spannung zwischen beiden Darstellungsformen erhalten bleibt.

Franz Rohs Werk „Nach-Expressionismus. Magischer Realismus“ enthält im Anhang eine Liste der Charakteristika der sogenannten Nach-Expressionisten. Einige typische Begriffe sind durchaus auf die Bilder von Walter Spies anwendbar. So wäre die differenzierte Malweise zu nennen, das Streben nach einfacher, naiver Darstellung, die eingeschränkte Farbigkeit und der Ausdruck der Melancholie und Einsamkeit, verbunden mit Darstellungen von Landschaften und „ursprünglichen Kulturen“. Der Roh'sche Begriff des „Magischen Realismus“ trifft somit auch für das Werk von Walter Spies zu. Seinen persönlichen Stil verändert Spies in seinem Gesamtwerk kaum; in Bali schließlich vervollkommnet er ihn. Er

läßt sich thematisch von Mythen und Legenden inspirieren, von einer Welt, die von einer magischen Atmosphäre durchdrungen ist.

Dies wird an seinem berühmten Bild „Die Landschaft und ihre Kinder“ (1939) besonders deutlich. Spies malte es fern von seiner Heimat, aber - wie er selbst sagte - geistig mehr denn je mit ihr verbunden. Das Bild ist eine Hymne auf Bali, auf die Unsterblichkeit der Landschaft und der Seele. Es kann als Höhepunkt seines magisch-realistischen Stils angesehen werden. Die Komposition wird von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast bestimmt, dementsprechend werden auch Licht und Schatten eingesetzt. Die linke Bildhälfte ist fast vollständig in die dunklen Schatten der Zuckerpalmen gehüllt, gegenüber einer geringen Schattigkeit im rechten Bildbereich. Die Palmenblätter glänzen von reflektierendem Sonnenlicht. Im Zentrum des Vordergrunds erscheint das von vielen Spies-Bildern bekannte duale Motiv: der Bauer mit seinem Rind. Fünfmal wiederholt sich dieses Motiv und symbolisiert so den ewigen Kreislauf der Wiedergeburt. In verschiedenen Rhythmen entwickeln sich die Nebenthemen aus der zentralen Figur heraus. Direkt hinter dem zentralen Figurenmotiv entfaltet sich eine Palmenlandschaft, durchzogen von aufsteigendem Nebel, der sich immer weiter zurückzieht in die Tiefe der Landschaft hinein, bis zum Berg „Gunung Agung“, über dem sich weiße Wolken in den Himmel auftürmen. Der Blick des Betrachter wird jedoch weitergeleitet zu einem zweiten und dritten Berg.

Walter Spies äußert sich selbst zu diesem Bild in einem Brief an Kasper Niehaus: „Um Ihnen einen Eindruck von den Farben zu geben, könnte ich sagen, daß das Licht im allgemeinen im Gemälde, in der Mutter Landschaft sozusagen, ein sanftes und nicht sehr helles Sonnenlicht ist, eher silbern, die Täler und Hügel eher neblig, die entfernteren immer blauer. Das älteste Kind (links), das die Landschaft noch in ihren Zuckerpalmen umschlossen hält, ist etwas grüner als die Mutter. Das andere Kind, das durch die oberen Zweige dahinschreitet, hat einen leicht rosa-grünlichen Ton. Es will vielleicht zu seinem Bruder und seiner Schwester (rechts oben), die schon weit entfernt hinten den mütterlichen Bergen spielen. Diese Kinder sind: eins ein helleres Blaugrün, das andere, kleinere, noch sehr hell weißlichgrün. Die Mutter scheint ziemlich besorgt und möchte sie zurückrufen, da ein Regensturm aufzieht.

Die Stille der Luft um die Zuckerpalmen und der Ton des Lichts sehen etwas drohend und schwer aus. In allen Kindern können Sie eine ausgesprochene Familienähnlichkeit erkennen, dieselbe Palme im Vordergrund und mehr oder weniger dasselbe Profil von Bergen und Hügeln.

Aufgrund der Erbschaftsgesetze kann natürlich der Mann mit der Kuh des Mutterbildes in all den Kindern zurückgefunden werden. Eigenartig genug, bemerkte ich, daß Leute, die das Gemälde betrachten, alle diese Familienkomplika-

tionen nicht zu sehen scheinen, aber ich halte dies für ganz richtig, denn das Ganze ist natürlich **eine** Komposition und **eine** Landschaft.“ (19. Juli 1939)

Das Bild macht deutlich, daß Spies den hinduistischen Glauben an die Wiedergeburt verinnerlicht hatte. Jedes Wesen durchwandert in ewigem Kreislauf die Welt, je nach seinen guten oder bösen Taten als Gott, Mensch oder Tier. Im Weltbild der Balinesen befindet sich die ewige, aus vielen Einzelwelten bestehende Welt in einem ständigen Prozeß des Werdens und Vergehens. „Die Landschaft und ihre Kinder“ ist hierfür eine Allegorie. ◆





***Peter Berkenkopf:* "Bilder eines Ateliers"**

Subagio Sastrowardoyo

Seniman yang terdampar di Bali

biar dia sendiri
dengan gunung yang tua
dan danau yang mati
di tepi lembah dijaganya api
masih menyala sunyi
rindu murni tersekat di sekerat bumi

selat yang digalinya dengan tangan
antara pulau dengan tanah moyang
sudah cukup dalam untuk menentukan
di mana berakir pelarian
penyesalan yang mengejar pasti tenggelam

laut lalu menjadi wilayah rahasia
dengan hantu siluman mengharu nyawa
pantai di seberang bertambah samar
dan di tebing
kumandang yang diharap tak terdengar
surat tak terbalas terhampar di lantai kamar

hanya di belakang gapura tertutup
segala yang bagus dapat tercipta
kalau mata mulai buta
kata-kata yang mula hambar
tersepuh dalam larutan air mawar
dia sudah terbiasa kepada bahasa jelita

ketika pengasingan menjadi ngeri
dari gading diukirnya dunia sendiri
kerajaan mimpi terbangun dari sepi
begitu lama waktunya sebelum dia dapat menerima
apa saja yang diberikan bumi kepadanya
termasuk kekosongan
yang mengalun sampai ke laut
maka dibuatnya arca dewa dengan dewi
yang mau menyambut semua doa

tubuhnya telanjang tidak dihampirinya dengan napsu
melainkan dengan jari-jari angan-angan
dia terhindar dari kenanaran

luka nyeri
yang terasa sejak pagi
adalah tanda ada janji yang harus dipenuhi
pada ujung hari semoga sakit bakal berhenti
di balik bukit pasir
terletak taman sari
tempat berlena dan menghibur diri

sampai jauh malam dia masih menari
tanpa pelita
dia tidak membutuhkan saksi
penonton dan yang ditonton telah menjadi satu

dia tidak heran
jika tiba-tiba
di tengah kelam muncul bunga putih kematian

Künstler auf Bali gestrandet

möge er allein sein
mit altem Berg
und totem See
am Rand des Tals hütet er das Feuer
noch brennt still
reine Sehnsucht aufgelaufen an einem Stück Erde

Öffnung die er mit Händen gegraben
zwischen Inseln mit Erde der Ahnen
ist tief genug um sicher zu sein
wo die Flucht endet
verfolgende Reue gewiß versinkt

das Meer wird dann geheime Zone
mit unsichtbaren Geistern die in die Seele eingehn
Strand gegenüber undeutlicher
und am Steilufer
hofft das Echo unhörbar zu sein

unbeantworteter Brief ausgebreitet auf Zimmerdielen

nur hinter der geschlossenen Pforte
kann alles Schöne geschaffen werden
wenn die Augen blind werden
Wörter kraftlos werden
geglüht in Rosenwasserlösung
er hat sich an hübsche Sprache gewöhnt

als die Entfremdung schrecklich wird
schnitzt er aus Elfenbein eine eigene Welt
das Reich des Traums hebt sich aus Einsamkeit
wie lange dauert es bis er etwas erhalten
kann was die Erde ihm gibt
einbegriffen die Leere
die wogt bis zum Meer
so macht er ein Relief von Gott und Göttin
das alle Gebete empfangen soll

sein nackter Körper nähert sich nicht mit Verlangen
sondern mit Fingern der Phantasie
er entzieht sich der Irritation

schmerzende Wunde
seit dem Morgen spürbar
ist Zeichen ist Versprechen das erfüllt werden muß
am Ende des Tags möge Schmerz aufhören

hinter dem Sandhügel
liegt das Innerste des Gartens
angenehmer und tröstlicher Ort

bis weit in die Nacht tanzt er noch
ohne Licht
er braucht nicht Zeugnis
eines Zuschauers und was man sah ist schon eins

er ist nicht erstaunt
als plötzlich
mitten im Dunkel die weiße Blume des Todes erscheint

(Übersetzung: Helga Blazy) ◆

Adrian Vickers

Walter Spies und die balinesische Idylle[1]

Die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts waren noch eine friedliche Zeit des Tourismus: die schönen Tage eleganten Reisens und träger Aufenthalte. Sechs müßige Wochen brauchte es, um von Amerika nach Bali zu gelangen. Natürlich war dies nur ein Tourismus für die Oberschicht. Für mache Leute war Bali der letzte Stop auf einem kurvenreichen Streifzug durch den Pazifik und Asien. Die gemächliche Anreise nach Bali vermittelte ihnen das Gefühl, sie wüßten bereits eine Menge über Asien und den Pazifik, ehe sie überhaupt auf Bali eintrafen, und das hieß, daß sie dazu neigten, Bali in den Begriffen ihrer anderen Zwischenstops auf dem Weg zu sehen. Bali war entweder die letzte der vielen Inseln der Südsee, oder es war das letzte Stück von Asien - tropisches Paradies oder geheimnisvoller Osten - je nachdem.

Alle gingen in Buleleng an der Nordküste vom Schiff und begegneten dann einem oder zwei örtlichen Gewerbetreibenden, die die großen amerikanischen Wagen vermieteten, mit denen die Besucher in den Süden und zum ersten wirklichen Hotel gebracht wurden, dem 1925 gebauten „Bali Hotel". Es war eines von den Luxushotels, wo die Reichen und Berühmten, Leute wie Charly Chaplin, stilvoll für US $ 7,50 die Nacht im Doppelzimmer unterkommen konnten. Billige private Unterkünfte, in der Regel ein paar Diener eingeschlossen, wurden von balinesischen Prinzen und später von europäischen gewerblichen Vermietern angeboten. Um die dreißiger Jahre bauten einige dieser Unternehmer neue Hotels, um dem „Bali Hotel" Konkurrenz zu machen. Robert Koke zum Beispiel errichtete ein Hotel am Strand von Kuta, für das er und seine erste Partnerin, Ktut Tantri alias Vaneen Walker[2], Gäste vom Bali Hotel abzuwerben pflegten. Um 1930 besuchten ungefähr 100 Touristen monatlich die Insel, bis 1940 stieg die Zahl auf 250 im Monat.

Natürlich gab es solche und solche Touristen - diejenigen, die länger als den einen oder die zwei Tage blieben, die von den Reedereien in die Pauschaltouren eingeplant waren, schrieben mit Verachtung über die bloßen Durchreisenden. Manche ließen sich für Monate nieder, sie besuchten die europäischen und amerikanischen Auswanderer, die sich für Bali als neue Heimat entschieden hatten. Zu diesen Auswanderern gehörte auch Walter Spies, der sich 1927 endgültig auf Bali niedergelassen hatte. In den darauffolgenden Jahren begannen die Vorstellungsbilder von Bali, sich um diesen Mann herum zu kristallisieren, oder zumindest um den gesellschaftlichen Kreis dieses einen Mannes. Spies und die mit ihm Verbundenen stellten sich der marktschreierischen Reklame, den eher vulgären

Aspekten des touristischen Bali-Image, entgegen und boten stattdessen ihre eigenen Version des wirklichen Bali als einer reichen Kultur, die auf einer authentischen Volkstradition beruhte.

Spies, der blendend aussehende, aristokratisch wirkende Intellektuelle, kam als junger Mann nach Bali, nachdem er gerade ein berufliches Intermezzo als Hofmusiker des Sultans von Yogyakarta in Zentraljava absolviert hatte.

Walter Spies war ein empfindsamer Mann, der sich gern auf sich selbst zurückzog, besonders wenn er malte. Aber sein tiefer Sinn für alles, was Kultur betraf, machte ihn in der Kolonie auf Bali niedergelassener Auswanderer ebenso beliebt wie unter den Balinesen, mit denen er zusammenlebte. Als Homosexueller hatte er zu jenen jungen Männern gehört, die nach einem Paradies weit weg von Europas strengem Sittenzwang suchten, und auf Bali glaubte er, es gefunden zu haben. Als Spies 1939 wegen Homosexualität angeklagt wurde, trat seine Freundin Margaret Mead, die Anthropologin, als Zeugin der Verteidigung auf; sie erklärte seinen Lebensstil auf Bali und seine „fortgesetzte lose Verbindung mit männlichen balinesischen Jugendlichen". Spies suche eine „Befreiung von jener Art von Herrschafts- und Unterwerfungs-, Autoritäts- und Abhängigkeitsverhältnissen, die er mit der europäischen Kultur assoziiert", argumentierte sie. Auf Bali war Homosexualität nichts moralisch Verdammenswertes, sondern einfach ein Zeitvertreib junger, unverheirateter Männer. Zu seinem Unglück traf Margaret Meads eloquente Verteidigung, die sie mit einer Attacke gegen die engherzige Verurteilung von Homosexualität in der westlichen Kultur verband, auf taube kalvinistische Ohren, und Spies kam für sein „Verbrechen" ins Gefängnis.

Balis Image als ein Paradies für Homosexuelle war vielleicht eine unbeabsichtigte Konsequenz seiner assoziativen Identifizierung mit einer Frau. Nach all den Hochpreisungen, mit denen die Balinesinnen überhäuft worden waren, wurden die balinesischen Männer von westlichen Besuchern als genauso schön wahrgenommen, und auch als zu gewissen Graden passiv. Viele der Freunde von Spies, auch Margaret Mead, sahen zwischen ihm und Bali temperamentmäßig eine Verbindung, sie hatten das Gefühl, etwas in seinem Wesen ziehe ihn zu diesem unschuldigen und zugleich kulturdurchdrungenen Bali hin. Auf der anderen Seite war da etwas in dem, was sie als die Seele Balis wahrnahmen, das genau zu Spies paßte. Bei dieser Verknüpfung von Spies und Bali spielte immer ein unbewußter Faktor mit: viele seiner Freunde waren so von ihm beeindruckt, daß sie dazu neigten, die Züge seiner Persönlichkeit in die balinesische Kultur hineinzulesen.

Zwar war das Muster der Bali-Wahrnehmung schon vor der Ankunft von Spies gegeben, aber ihm und dem Kreis um ihn blieb es vorbehalten, dieses Muster durch seine Einbettung sowohl in Reiseliteratur wie in tieferschürfende Forschungsarbeiten zur balinesischen Gesellschaft zu kanonisieren.

Walter Spies half in vielerlei Hinsicht dabei mit, Bali berühmt zu machen. So arbeitete er an dem Film „Die Insel der Dämonen" mit, den Victor Baron von Plessen und Dr. Dahlseim, zwei Vertreter der deutschen intellektuellen Oberschicht, drehten. Da beide wenig über Bali wußten und von seiner sachkundigen Beratung abhängig waren, bot der Film dem Künstler die Chance, seiner eigenen Vision von Bali Ausdruck zu verschaffen.

Der Film erzählt die Liebesgeschichte zweier Dorfleute, deren harmonisches ländliches Dasein durch eine *rangda*-ähnliche Hexe zerstört wird: sie hat eine Seuche hervorgebracht und führt damit die glückliche Dorfgemeinschaft an den Abgrund. Nur exorzistische Rituale können ihrem Tun einen Riegel vorschieben und das Dorf zum Normalen zurückkehren lassen. Der Film führt das ganze Spektrum von Bildern vor, die Spies fesselten. Er beginnt mit wunderschön gefilmten Szenerien von Reisterrassen, in denen sich der Himmel spiegelt, auf den Feldern hart arbeitende, glückliche Bauern. Dann kommt die ideale Gemeinschaft, deren Band zerrissen wird von einer bitteren Frau - ihre falschen Blicke verraten ihr böses Wesen, in dem sich schließlich *rangda* zu erkennen gibt. Die Hexenszenen und die Austreibung der bösen Macht hat Spies immer wieder mit dokumentarischen Aufnahmen balinesischer Tänze und Rituale durchwoben. Dieses Element von Dokumentation garantierte die Authentizität der Szenen, es bewies, daß sie tatsächlich einen Einblick in das „wirkliche" Bali hinter den oberflächlichen touristischen Ansichten vermittelten.

Zuweilen mußte Spies dem Film zuliebe diese Authentizität ziemlich weit dehnen - das sind recht enthüllende Momente, die zeigen, wie relativ doch Vorstellungen von Balis Wirklichkeit sein können. Einer dieser Augenblicke brachte die Schöpfung der modernen Version des *kecak*, der heute als der „Affentanz" bekannt ist; dabei sitzen Männer, die rhythmische Schreie intonieren, im Kreis. Spies hatte den *sanghyang* oder „Engel"-Trancetanz zeigen wollen, bei dem diese Art von männlichem A-Capella-Chor verwendet wird. Die Initiative ging gar nicht von Spies aus, sondern von Balinesen, die schon angesetzt hatten, den Chor umzuarrangieren. Ihm paßte es, diese umgearbeitete Version in den Film einzubringen. Die Zahl der Sänger wurde vergrößert und ihre Sitzordnung verändert, wobei im Zentrum ein Erzähler eingeführt wurde. Mit dem Erzähler wiederum kam eine Handlung aus der Geschichte der Ramayana, jenes indischen Epos, das in viele Formen der Literatur, der Kunst und des Tanzes auf Bali eingegangen ist, das aber bis dahin noch nie etwas mit dem *sanghyang* zu tun hatte.

1931 fand in Paris die letzte moderne Kolonialausstellung statt; alle Mächte, die ein Kolonialreich besaßen, wetteiferten darin, die kulturellen Schätze ihrer Besitzungen vorzuführen. Der holländische Beitrag fiel wirklich ins Auge: alte javanische Statuen, wundervolle Textilien und viele andere Beispiele von „primitiver" und Hindukunst wurden in einem Gebäude gezeigt, das die holländische Vorstellung von traditioneller indonesischer Architektur wiedergab.

Bali bekam einen Ehrenplatz in der Kolonialausstellung. Die Künste und das Handwerk der Insel hatten ihren Auftritt, und die Regierung von Niederländisch-Ostindien organisierte eine balinesische Tanztruppe. Man hatte wegen der Zusammenstellung der Ausstellung Spies um Rat gefragt, und zusammen mit Roelof Goris, dem von der Regierung angestellten gelehrten Archäologen und Sprachforscher, schuf er ein spezielles Balibuch, das die Ausstellung begleiten sollte und voll von seinen eigenen Fotografien war.[3]

Ein weiterer Film, an dem Spies mitgearbeitet hatte, wurde in zeitlicher Abstimmung mit der Ausstellung herausgebracht. In den zwanziger Jahren hatte der Sohn einer berühmten amerikanischen Familie, André Roosevelt, die Kenntnisse angezapft, die Spies von balinesischen Tänzen und Erzählungen besaß, um an Material für seinen Film „Goona-Goona" zu kommen, der auch „Der Kris" genannt wurde. Der Film wurde dann in Amerika ziemlich bekannt, ja zur Mode - in New Yorks feiner Gesellschaft wurde durch ihn *guna-guna*, ein malaiischer und javanischer Ausdruck für Liebeszauber, zur populären Redewendung. Tatsächlich kann die Verknüpfung von Sex und Zauberei im populären Vorstellungsbild Balis diesem Film zugeschrieben werden.

In der Theatergeschichte des Westens wird der Pariser Kolonialausstellung vor allem als des Ortes gedacht, wo Antonin Artaud, der einflußreichste Theoretiker des Theaters in diesem Jahrhundert, zum erstenmal balinesischen Tanz sah. Von dieser Erfahrung war der surrealistische Dramatiker so überwältigt, daß er sie zur Grundlage seines theoretischen Befreiungsschlags, des „Theaters der Grausamkeit", machte, eines Konzepts des totalen Theaters, in dem die expressive Kraft des Körpers Tanz und Schauspiel zu einem mystischen kommunikativen Akt erhebt. Ehe man ihn in ein Irrenhaus einlieferte, hat Artaud seine Ansichten über die hohe Bedeutung des balinesischen Theaters in einem Text niedergelegt, der großen Einfluß auf die wichtigsten Darsteller und Regisseure der Moderne gehabt hat.[4] Die Reaktion Artauds ist typisch für die Weise, wie Bali auf einmal eine zentrale Stellung im Denken der Welt über den Osten einnahm.

Viele Berühmtheiten dieser Welt kamen damals auf Besuch nach Bali und fanden sich bei Walter Spies in seinem Haus in den Hügeln von Ubud ein. Sie wurden von gemeinsamen Bekannten weitergereicht oder hatten einfach dank Spies' wachsendem Ruf in den Salons von New York, Paris und Berlin von ihm gehört.

Spies hatte einen Lebensstil gefunden, der zum Muster wurde und um den herum dieser Gesellschaftskreis sich seine Vorstellungen aufbaute. Hübsche Jungen als Diener, ein zahmes Äffchen und ein Kakadu als Hausgefährten - der schlanke

Kunstkenner mit den ästhetischen Zügen wurde zum eigentlichen Repräsentanten Balis und all seinen Freuden.

Die Punkte auf Bali, die bis heute kein Tourist auslassen darf, wurden alle in jener Zeit berühmt. Ganz allein machte Spies aus Ubud die Domäne des vornehmeren Tourismus, das Zentrum eines künstlerischen Lebensstils.

Zu den berühmtesten Gästen von Spies zählte Vicki Baum, die damals sehr erfolgreiche Romanautorin, die über Hawaii nach Bali reiste, um dort einen Roman „im Stil von Melville oder Conrad" zu schreiben. Vicki Baum war eine höchst produktive Schreiberin und besaß einige Erfahrungen mit der östlichen Welt, sie hatte schon in Malaya, in China und Japan gelebt. In ihrem Roman „Liebe und Tod auf Bali" bezieht sich Vicki Baum auf einen alten Holländer, der sein Leben schon seit Ende des 19. Jahrhunderts auf Bali zugebracht hatte, als Quelle ihrer Anmerkungen über balinesische Kultur und Geschichte. Sinn dieser vorgeblichen Anmerkungen ist es, der erzählten Geschichte von den Leiden und Erfahrungen balinesischer Dorfbewohner zur Zeit der holländischen Eroberung Südbalis Authentizität zu verleihen. Aber der Holländer ist Erfindung: Die Quelle der Autorin war Walter Spies. Ein Teilabschnitt des Romans handelt von einem Ausbruch von Lepra und von exorzistischen Ritualen, die man dagegen abhält - er könnte fast als Prosafassung des Films „Insel der Dämonen" gelten.

Walter Spies verwendete viel Energie darauf, das breitangelegte Bild von Leben und Kultur Balis mit immer mehr Einzelheiten auszufüllen. Bei der Erforschung der Künste ging er sehr in die Tiefe und war Mitautor eines erschöpfenden Buchs über das balinesische Theater: *„Dance and Drama in Bali"*, erschienen 1938. Seine Partnerin dabei war Beryl de Zoete, eine begabte englische Schriftstellerin; sie steuerte eine klare Prosa bei, spielte aber entschieden die Rolle der Juniorpartnerin. Der Experte war Spies.

Seine musikalischen Interessen teilte Spies mit dem Amerikaner Colin McPhee[5], einem Komponisten und Musikologen. Nach dem Krieg war es McPhee, der den Ruhm von Balis Musik verbreitet hat und der durch seine Kompositionen wie durch seine Schriften über balinesische Musik Meister der Moderne wie Philip Glass oder Peter Sculthorpe beeinflußte.

Spies arbeitete auch sehr eng mit dem Archäologen Stutterheim zusammen, der später gemeinsam mit seiner Gefährtin Claire Holt dadurch Glanz auf Spies' Namen fallen ließ, daß er ihm die Hervorbringung der modernen balinesischen Kunst zuschrieb. In der Sicht dieser Darstellung stagnierte die traditionelle balinesische Malerei bereits, hatte ihre Kraft erschöpft - bis Spies kam. Einheimische Künstler, die Arbeiten von Spies sahen oder die von seinem Freund Rudolf Bonnet angeleitet wurden, entwickelten plötzlich eine ganz neue Schule des Malens. Bonnet, ein paar Jahre nach Spies auf Bali angekommen, war ein väterlicher, um nicht zu sagen paternalistischer holländischer Künstler, dessen Werk überwiegend aus ziemlich trockener akademischer Porträtmalerei bestand. Er wäre wahrscheinlich ziemlich unbemerkt in die Geschichte eingegangen, wäre da nicht seine Freundschaft mit Spies und seine tätige Förderung balinesischer Künstler gewesen. Er befestigte den Ruf von Spies' Einfluß durch einige Aufsätze über balinesische Kunst, in denen ihrer beider Wahlheimat Ubud als das wirkliche Zentrum der neuen Kunst vorgestellt wurde.

Wenn man auf die Ausbildung von Balis Image sieht, lag die stärkste Wirkung von Spies in seinem Einfluß auf Miguel Covarrubias (1904 - 1957), den Autor des Buches aller Bücher über Bali. 1937 erschienen, hat sein *„Island of Bali"* alle anderen Reisebücher überdauert und ist zu dem Schlüsselwerk über Bali geworden, das praktisch allen englischsprachigen Besuchern der Insel bekannt ist.

Miguel Covarrubias' Hintergrund zeigt, wie kosmopolitisch der Bali-Zirkel geworden war. Urban und hochgebildet, stammte dieser Mann aus einer wohlhabenden und politisch einflußreichen mexikanischen Familie. Er hatte sich in Kreisen der amerikanischen und der französischen Gesellschaft bewegt und einen Ruhm vor allem als Karikaturist erworben. Als er starb, war er zu einer Art Nationalheld seines Heimatlandes aufgestiegen, obwohl er einen großen Teil seiner Lebenszeit im Ausland verbracht hatte. Wie andere Leute seines Schlags durchstreifte er die Welt, ging auf den Spuren der Kulturberühmtheiten nach Paris und lebte im übrigen meist in den Vereinigten Staaten. Neben *„Island of Bali"* schrieb er u.a. noch ein Reisebuch über sein Vaterland Mexiko, brachte aber auf anderen Gebieten keine großen Leistungen hervor. Sein Haupttalent lag in der Synthese und Popularisierung der Gedanken anderer.

1936 betrat, entschlossenen Schritts und geradeaus wie immer, Margaret Mead die Bali-Szene der dreißiger Jahre. Eine der bedeutendsten Anthropologinnen der Epoche, klein von Wuchs, aber gewiß nicht in der Kraft ihrer Persönlichkeit, kam sie mit ihrem dritten Ehemann, dem baumlangen Gregory Bateson, um die Kultur Balis unter die Lupe zu nehmen. Während sie einige Aspekte des Bali-Images über jeden Fehler hinaus richtig vermerkten, wurden doch auch sie durch den Spies-Zirkel verführt, die balinesische Kultur im Sinne der wichtigsten Faktoren dieses Images wahrzunehmen: der Harmonie, des künstlerischen Reichtums und der Gegenüberstellung von tanzendem Mädchen und Hexe.

Daß im selben Jahr der als Frauenheld bekannte Charlie Chaplin nach Bali kam, sagt einiges aus über den Ruf, den die Insel in sexueller Hinsicht hatte, vor allem in Hinblick auf nacktbusige Frauen. In New York gab es immerhin einen Nachtclub, der sich *„The Sins of Bali"* nannte. Chaplin wurde, was das angeht, sicher enttäuscht - die Wirklichkeit hat nie gehalten, was der Ruf versprach. Die einzigen Geschichten über Chaplin auf Bali drehen sich um seine komisch gemeinten Versuche in balinesischem Tanz und um die Heerscharen von Kindern,

die ihm nachliefen, wo immer er hinging. Margaret Mead hingegen ließ sich von jenem speziellen Ruf Balis überhaupt nicht hinters Licht führen. Sie schrieb später, hier gebe es „nicht ein bißchen freie Intelligenz oder freie Libido in der ganzen Kultur". Bateson erinnerte das streng Regulierte des täglichen Lebens auf Bali in unbehaglicher Weise an sein eigenes England.

Erstaunlich genug: Margaret Mead, die so professionelle Anthropologin, lieferte sich der Gnade eines begabten Amateurs aus. Während die streng ins Einzelne gehenden Beobachtungen und Fotografien, die sie im weiteren sammelten, das empirische Material für die Bali-Studien von Bateson und Mead lieferten, war es Spies, dessen führende Hand die Richtung wies, die diese Studien überhaupt nehmen sollten: Erforschung des unveränderlichen balinesischen „Volkslebens" und der balinesischen Kunst als einer Manifestation der dunkleren Seite der Psyche.

Die balinesische Szene der zwanziger und dreißiger Jahre war eine der Flucht aus Europa und Amerika, weg von den Werten und Normen des Westens, hin zu einer im spirituellen Sinn tieferen und reicheren Welt. Am Ende holten jedoch jene Normen die Auswanderer wieder ein.

Nicht der Zweite Weltkrieg war es, der die goldene Ära der Europäer auf Bali zu einem Ende brachte, sondern Balis Ruf als Paradies für Homosexuelle. Als die höheren holländischen Beamten eine Hexenjagd in Gang setzten, waren die Mitglieder der Bali-Clique in ihrer Mehrzahl davon betroffen. Die Polizei machte Hausdurchsuchungen (vielleicht hielt man nach nackten Jungen unter den Betten Ausschau), ging gegen Auswanderer vor und warf, um Exempel zu statuieren, einige von ihnen ins Gefängnis. Colin McPhee verließ Bali, gerade als der Druck am schlimmsten war.

Walter Spies und Roelof Goris hatten nicht so viel Glück. 1838/39 wurden sie festgenommen und vor Gericht gestellt; die Anklage lautete auf Geschlechtsverkehr mit Minderjährigen des gleichen Geschlechts. Spies machte aus der Not eine Tugend und nutzte die Einsamkeit, um einige seiner besten Arbeiten fertigzustellen. In Goris' Fall fehlte jeder Lichtblick, er hatte auch nicht die einflußreichen Freunde, die Spies besaß und die ihn frei bekamen, ehe er seine Strafe abgesessen hatte. Vielmehr war seine Karriere zerstört, und seine Zeit im Gefängnis war wirklich eine grausame Strafe.

Als der Zweite Weltkrieg kam, war das Paradies schon verloren. Spies und die anderen Deutschen wurden als feindliche Ausländer interniert, und der aristokratische Künstler fand sein tragisches Ende, als ein Schiff, das ihn mit anderen Internierten nach Colombo bringen sollte, am 18. Januar 1942 vor der Küste Sumatras durch Bomben versenkt wurde.

1. Auszug aus: Adrian Vickers „Bali - Ein Paradies wird erfunden". Köln, Bruckner & Thünker 1994.
2. Nachzulesen bei: Louise G. Koke „*Our Hotel in Bali*" (1987) und: Ktut Tantri „Revolt in Paradise" (1960).
3. Roelof Goris und Walter Spies „*The Island of Bali: Its Religion and Ceremonies*", Batavia 1931.
4. Antonin Artaud „Über das balinesische Theater", in „Das Theater und sein Double", Frankfurt am Main 1979.
5. Vergleiche: Colin McPhee „*A House in Bali*" (1947). ◆



Louise Koke: Begegnung der Kulturen: der Hotelier Robert Koke tanzt den *jogèd*

Ausstellungen

An der Veranstaltungsreihe zu Walter Spies beteiligen sich:

- Galerie Smend (Mainzer Straße 37, 50678 Köln, Tel. 0221-312047)
- Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde (Ubierring 45, 50678 Köln, Tel. 0221-33694-13).

Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde

Walter Spies - Maler und Musiker auf Bali
aus Anlaß des 100. Geburtstags des Künstlers (15.9.1895 - 18.1.1942)

Dauer der Ausstellung: 15. Septermber - 21. Oktober 1995.
Öffnungszeiten: Di. - Fr. 10:00 - 16:00 Uhr, Sa. & So. 11:00 - 16:00 Uhr.

Galerie Smend

Foto-Ausstellung Walter Spies
mit Reproduktionen bedeutender Werke des Künstlers

Dauer der Ausstellung: 15. Septermber - 21. Oktober 1995.
Öffnungszeiten: Di. - Fr. 10:00 - 13:00 Uhr und 15:00 - 18:30 Uhr,
Sa. 10:00 - 14:00 Uhr.

Donnerstag 14.9., 20:00 Uhr

Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde

Eröffnung der Ausstellung

Begrüßung: Prof. Dr. Gisela Völger, Direktorin des Rautenstrauch-Joest-Museums.
Einführung: Karl Mertes, Präsident der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft Köln.



Rahmenprogramm

Donnerstag 28.9., 20:00 Uhr

Filmabend in der Galerie Smend

Insel der Dämonen (1931)

Stummfilm von Victor Baron von Plessen, an dessen Entstehung Walter Spies mitgearbeitet hat.

Sonntag, 1.10., 11:00 Uhr

Vortrag (in Englisch) im Rautenstrauch-Joest-Museum

Bali: The Imaginary Museum
The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete

Michael Hitchcock, University of North London

Freitag 6.10., 20:00 Uhr

Vortrag in der Galerie Smend

Raden Saleh

Werner Kraus, Universität Passau, spricht über den indonesischen Maler, der im 19. Jahrhundert in Deutschland gelebt und gearbeitet hat.

Donnerstag 19.10., 20:00 Uhr

Filmabend in der Galerie Smend

Die Landschaft und ihre Kinder

Portrait über Walter Spies von Hans Hulscher (1980)

und

Walter Spies und das Paradies

Eine Studie von Gero Gemballa und Garin Nugroho (1995)

Preisausschreiben

Die Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V. Köln und das Top-Service Reisebüro veranstalten ein Preisausschreiben zum Thema „Walter Spies“ mit folgenden attraktiven Preisen:

1. Preis: **50 % Ermäßigung für zwei Lufthansa-Tickets nach Bali**

2. Preis: **Ein Gutschein über DM 200,- für die Buchung einer Reise bei Top-Service**

3. Preis: **Ein Gutschein über DM 100,- für die Buchung einer Reise bei Top-Service**

Wenn Sie mitmachen wollen, dann schreiben Sie die Antworten auf die drei Fragen auf eine Postkarte und schicken Sie diese bis zum 30. September an:

Top-Service Reisebüro
„Walter-Spies-Preisausschreiben“
Breite Straße 83
50677 Köln

Aus den Zusendungen mit den richtigen Antworten werden die drei Gewinner ausgelost.

Und hier die Fragen:

1. **Auf welchen Kunstkritiker ist die Zuordnung des Werkes von Walter Spies zum „Magischen Realismus“ zurückzuführen?**

2. **Welcher indonesische Regisseur ist derzeit an der Produktion eines Filmes über Walter Spies beteiligt?**

3. **Wie hieß die Autorin, mit der Walter Spies gemeinsam ein Buch über die Tanzkunst Balis verfasst hat?**

Karl Mertes

Nachwort

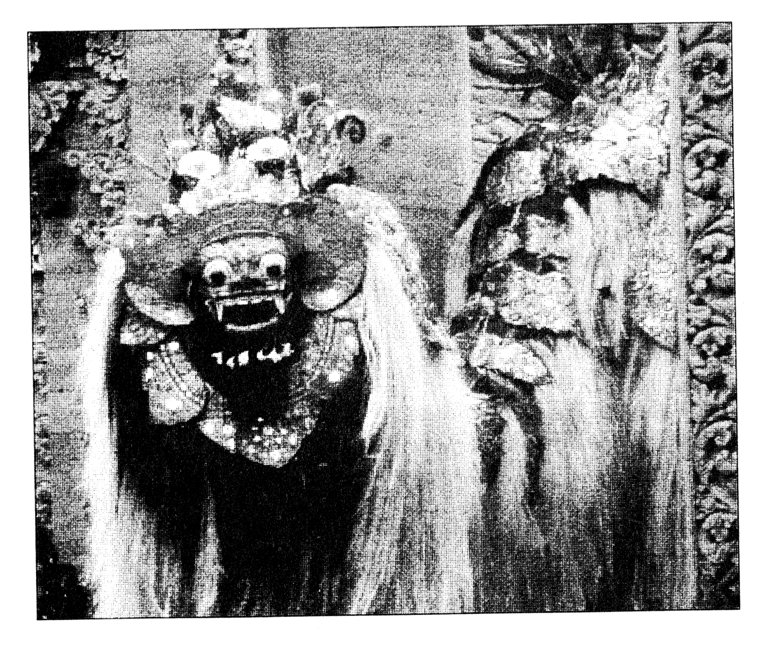
Die Kölner Ausstellungen zu Walter Spies rufen in erster Linie den einhundertsten Geburtstag dieses Universalkünstlers in Erinnerung; sie sind aber auch ein Beitrag zu den Feierlichkeiten aus Anlaß der fünfzigjährigen Unabhängigkeit der Republik Indonesien. Spies steht - als einer der ersten - stellvertretend für die Menschen, die in den vergangenen Jahrzehnten einen Brückenschlag zwischen Indonesien und Deutschland unternommen haben. Er hat es verstanden, den beiden Völkern Kenntnis voneinander zu vermitteln. Als Maler und Musiker aber auch als Anthropologe, Sammler, Publizist und Fremdenführer leistete Spies Pionierarbeit - und dies insbesondere auf Bali.

In dem vorliegenden Heft wird in drei Beiträgen die Biographie von Spies (Horst Jordt), die Einordnung seiner Arbeit (Anke Weihmann) und eine Spurensuche (Rüdiger Siebert) nachgezeichnet. Einer der wenigen Originaltexte von Walter Spies, über eine *barong*-Aufführung, belegt seine Beobachtungsgabe und sein Interesse an traditioneller Kultur. Subagio Sastrowardoyo liefert eine Art lyrischen Nachruf, und in einem Auszug aus "Bali - ein Paradies wird erfunden" setzt sich Adrian Vickers kritisch mit dem auch von Spies geprägten Bali-Bild auseinander.

Die jetzt zusammengetragenen Gemälde und Aquarelle von Spies sowie einige Bilder der 'Sanur-Schule' aus Bali und das Rahmenprogramm mit Vorträgen und Filmen geben nur einen kleinen Einblick in das Wirken des Künstlers. Es ist schwierig, sich einen aktuellen Überblick der verfügbaren Spies-Bilder zu schaffen, da sich nahezu alle bekannten Gemälde in Privatbesitz befinden und weltweit verstreut sind. Zeitgleich zu dieser Kölner Initiative findet zudem in Jakarta eine vom Goethe-Institut organisierte Ausstellung statt. Immerhin hat es etwas Vergleichbares zu dem, was nun hier vorliegt, in Deutschland noch nicht gegeben.

Deshalb ist an dieser Stelle allen Leihgebern ein herzliches Dankeschön dafür zu sagen, daß sie diese Präsentation ermöglicht haben. Rudolf und Karin Smend gilt ein weiterer Dank, da sie mit großem Fleiß die Organisation dieser Ausstellung betrieben haben.

Mit "Schönheit und Reichtum des Lebens" hat Hans Rhodius seine ausführliche und leider vergriffene Spies-Biographie überschrieben. Dieses Motto charakterisiert das Wirken von Walter Spies. Als "schön und reich" hat er sein Leben empfunden - und wenn dieses Heft und die Ausstellung vermitteln, wie sich solch eine Lebensauffassung ausdrücken läßt, dann wäre das ein würdiges Gedenken dieses Menschen und seiner Umwelt. ◆



Fabeltier *Barong*, verkörpert in der Mythologie Balis die Seite des Lichts

Aus dem Inhalt:

ISSN 0948 - 3314